中國戲劇運動

田禽著

中華民國三十三年十一月重慶初版
中華民國三十五年六月上海初版
（＊85628滬報紙）

中國戲劇運動（新中國戲劇簡評）一冊
定價國幣壹元陸角
印刷地點外另加運費

著作者　田禽
發行人　李宣龔　上海河南路
印刷所　商務印書館印刷廠
發行所　商務印書館　各地

自序

批評的態度需要公正，絕不可陷入黨派性的圈套裏，然而，事實上，大多數的批評者却幾乎都走入了這個歧途。因此，造成了「胡捧」與「亂罵」的怪現象。

批評底目的本來是替讀者銓定作品或運動的眞優或眞劣，期使讀者在讀書時知所捨從，有所認識，而得以經濟其時間。假如發生了以上的那樣怪現象，批評者不單沒有達成其任務，反而增加了讀者的担負和痛苦。老實說，這樣的批評文字「有」實不若「無」！

我不敢誇口我寫的這些東西怎樣正確，然而我從着筆到結集止，始終是保持着客觀的態度，從不敢塗抹上一層主觀的色彩，致造成偏頗的論調。至於是否眞正做到了「不偏」，「不倚」的地步，這，只有待諸我們的讀者來評定了！

記得歐洲某批評家曾經說過：「無言是最好的批評」，這話自然有它的道理在。然而，假如我們單純的應用了這句箴言，世界上將無「批評」存在的餘地了。所以，我認爲對作品或某一運動的批評儘管是批評者的直覺或主觀色彩超過客觀意識的批評，也總比「無言」來得積極些，對於建立正確的或權威的批評，不但無損而且是有益的，因爲我們還有批評的批評來匡止

它，扶持它，這樣，不但可能使讀者認識那一種批評是屬於正確的，那一種批評又是屬於歪曲的。同時也可以使得批評界多增加一些新軍——新的批評者。

自然，這里結集的不上十篇的文章根本算不上什麼批評，但，在筆者以爲「有言」總比「無言」好的見解看來，結集問世，就教方家，還不算什麼多餘的事吧。况且，這些文章都是在「有言」總比「無言」好的心情下寫出的呢。

這里的文章大半是去年夏初的時候寫起的，一小半是今年初春才完成的，其中有五篇曾刊於東方雜誌，其餘大都沒有發表過。雖然內容並不十分充實，但，對於幫助愛好戲劇的青年朋友們了解三十年來中國新演劇運動各方面的一個輪廓是做到了的，爲了這，我才敢大胆的刊行問世，自然，專家學者們也許認爲連糞土都不如了。

昔年服務於教育部戲劇組(後改爲編委會劇本整理組)時，曾有意寫這樣一本小册子，但，以若干譯事所擾，雖在那里工作了兩年有半（最後半年改併國立編譯館社會組）一直沒有動筆寫這類的文章。

去年夏季在鄉壩頭靠着稿費（因爲薪津只能維持我們夫妻的起碼生活）自建了兩間茅舍，生活比較安定，環境也比較幽靜，於是開始寫起。只以材料缺乏，因陋就簡之處必多，這，只有待諸再版時再來根據批評的批評來修正，補充了。

正在結集時，淸明節日忽奉家書，驚悉家父棄養（病歿於河北保定原籍），時艱路遙，奔

裏無由，益增遊子之悲痛，因此結集事一直擱淺到現在。

今日爲先嚴去世百期，謹將此書獻於老人家的靈前，用作紀念。

民國三十三，五，一五於四川重慶曇華寺。

目次

中國戲劇運動

論中國戲劇批評

中國戲劇批評是伴隨着中國劇運的發展而發生的。事實告訴我們，由於劇運的活躍它也逐漸的有了進步，然而，我們也不能否認這進步是很遲緩的。

中國的戲劇批評，無疑地，它還沒有切實的盡到百分之百的責任！這就是說，中國新演劇運動，無論在編劇、導演、表演、舞台裝置……各方面之所以有着顯著的進步，或說獲得今日這樣的輝煌的成果，可以說，完全是我們各部門的戲劇工作者（批評家似要應該除外）用他們的血汗一點一滴的，從不斷的實踐當中所獲得的勞績！即是說，一切的進步並不是由於批評家的督促和指導，而是基於若干戲劇工作者勞苦的，辛勤的實踐。

這樣說來，著者好像自己在打自己的嘴巴，何以呢？因爲前一段既然承認了中國戲劇批評的進步性，而在第二段里好像又否定了戲劇批評的存在，這不是自相矛盾嗎？其實不然，因爲我們在前一段已經明明白白地指出中國戲劇批評逐漸的進步乃是基於整個劇運的進步所促成

的，這就是說，它始終是處於被動的地位，而並沒有盡到它應該盡的責任——指導戲劇的動向。

自「五四」時代一直到抗戰的前夕，新演劇運動當中除了一九二九年傳留下來一點批評的遺跡——向培良的「中國戲劇概評」外，還沒有什麼值得注意的戲劇批評的論文或書物，雖然中國戲劇批評裏面的文章或多或少難免有偏頗之處，然而，倒底他還不失為一位戲劇批評的先驅。

之後，雖說一般人都承認了戲劇批評的存在，不過，實質上，所謂批評文字，尤其是量也不過是一些胡捧與亂罵，還有就是一部份新聞記者作為補白的「新聞式」的批評了。

當代名劇作家陳白塵在他的「太平天國」序文裏說：「……至此，不能不令我感到灰心的，是我們的戲劇批評家，一個劇作者要想從戲劇理論家與批評家那裏得點創作上之指導，真比上天還難。他們的工作除了鑑定一個劇作者屬敵屬友，而分別給以或壓或捧之外，好像就無所事事。而他所知道的彷彿也僅止是一頂高帽子與一套術語罷了。（倒是一些非批評家隨意說點反使你心服。）像我這樣一個自學式的寫劇人，只好在黑暗中摸索了，摸索得有個錯，（其實，並沒有真正指在錯處。）批評家就會嗤之以鼻或者給你擱頭一棒。於是他得意的很：——「我批評過了」

「這樣的捧我也受過。但在劇本習作上，並沒有留心，尤其是歷史劇，我依然在摸索着。因為我想：如果沒有批評家，難道創作者就該自殺嗎？」

由於這篇序文，充分的透露出抗戰前戲劇批評的無能與卑鄙，而同時也顯示了一位劇作者是如何的企望着戲劇批評家能在創作上予以指導！然而，可惜的是他們只做到主觀的「捧」與「罵」，而忽略了以客觀的態度寫出對於戲劇各方面，坦白的，誠懇的，深入的，和富有指導作用的批評文字。這樣的批評家可以說是沒有靈魂的批評家，因爲他沒有說出他的內心話，而一味的在鑑定屬敵屬友上下工夫去了。

抗戰軍興以來，由於劇運的極度進步，說實話，戲劇批評也與戰前有了劃時代的進展。像劉念渠的抗戰劇本批評集，和轉形期演劇紀程，無論如何是值得一讀的批評文字，雖說裏面或多或少還有些主觀的色彩，和「委曲求全」的筆調，但，我相信那完全是由於作者有某種苦衷而不便過於忠實的寫出，這，在目前，我們似乎也不應該過分的苛求我們的批評家。總之，目前的批評是言之有物的，深入的，着實際，有助於新演劇運動的批評，這種進步是抗戰以前所沒有的，我們欣喜在戲劇上有了這樣的好現象。

記得是去年吧，重慶劇壇對於所謂「建立權威的戲劇批評」曾經引起了熱烈的討論與論戰，但，結果是以不了了之，這現象如果讓戴着有色眼鏡來看，也許認爲這是無聊的舉動，或勞而無功的玩藝兒，然而，事實上卻不是這樣簡單，那次的論戰雖說沒有獲得具體的結果，但，它充分的引起了社會人士對於戲劇批評的重視，而同時也顯示出戲劇工作者對於建立戲劇批評的熱忱與必要，這，對於整個的劇運是有着重大意義的！

說老實話，戰時的新文化運動當中，表現得成績最好的要算戲劇，然而，我們的戲劇工作者從不以此自滿，進而以「恨鐵不成鋼」的精神來加倍努力！雖說在戲劇諸部門中，以前進步比較遲緩的戲劇批評，目前已有了顯著的進步，可是，我們的戲劇工作者仍然沒有對它表示十分的滿意。舉例來說，張駿祥曾在去年戲劇節發表偶感一則：

他這樣寫着——「約翰、邁孫、勃朗有一次挖苦劇評家說：「劇評人好比指路牌，盡給人家指路，自己可從來不往他指的地方去。」

「其實，就是這樣指路牌的劇評家也是需要的。我們的劇評家根本不指——怕也指不出——什麼路，他像教會中學裏的老處女教師，專以捉人的過錯爲樂。他攻擊的時候多，鼓勵的時候少，消極的抹殺常見，積極的提倡少有。」

這，與戰前陳白塵的序文所描寫批評界的情形大意相同。原因是，雖然目前的批評比較過去進步，說實話，確實還不能令人十分滿意。

記得有人說過，批評底功能是在供給批評家一種自我表現的工具。又說，批評不能只是記述個人的印象，應當着重於規律的構成。

這話確是顛撲不破的眞理，一位戲劇批評家既然具有表現的工具，就應該不只是記述個人的印象，或鑑定屬敵屬友，必須着重於規律的構成，經過深入的研究以後，再着筆，是就說是，不是就說不是，決不應該昧着良心說話。這是批評家應有的最底限度的態度。但，爲什麼

批評家大都不能盡責呢？

說老實話，並不是他不願意盡責，事實上，是他不敢盡責！我們知道凡是從事戲劇批評的工作者，大都是生活於戲劇圈裏的同志，如果他認眞的去寫，必然得罪了和他天天會面的朋友們，因此，也許可能打碎了他的飯碗！ 批評家的確是「啞子吃黃連」有苦說不出的。 爲了生活，爲了不被驅出戲劇圈外，有時他不得不强姦自己的意志。其實，他何嘗甘心這樣呢？

作爲一個戲劇批評家，他必須盡可能的做到全能的戲劇家地步；然後他才可以順利的執行他的工作，因爲戲劇是綜合的藝術，只知其一不知其二是不足以擔負起這一重大任務的。基於此，批評家首先應該在自我修養方面下一番工夫，充實自己，豐富自己，然後才能把握住問題的核心，不致只是應用一套術語或鑑定友敵了。這樣，才可以說服一般被批評者，否則，不關痛癢的寫些皮毛的，觀後感之類的文章，冒充批評，徒然浪費筆墨，辜負了「批評家」這頂桂冠，對於戲劇，對於自己，可說是兩無意義的！充其量，不過騙筆稿費，作爲買票的賠償（其實，他還未必花錢買票。）費能了！

批評家必須充實自己是不錯的，不過，如果想使他眞能做到「鐵面無私」的批評家，這問題並不單純，首先整個的戲劇界必須盡力的，認眞的培植這種人材，並鞏固他的地位。因爲人類都富有自炫本能，只須別人說自己好，不許別人說自己壞；事實上，不肯接受批評家對事不對人的批評，換句話說，他們不讓批評家說眞話，談眞理，他們只是喊口號，空談「建立戲劇

批評」乃當前亟務！但，並不允許他認眞的執行任務！因此，批評家爲了生活，爲了情面，就不得不讓步。所以說，如果大家認眞的建立戲劇批評，批評家固然必須先從健全自己做起，而其他各部門的戲劇工作者又何嘗不應該如此？他們必須盡力來扶助他，與他徹底合作，認爲他是新演劇當中不可或缺的一員，不要把他認爲仇敵，這，對於戲劇批評的前途必有裨益！

我們常聽某甲對某乙說：請老兄批評一下我的演技如何？不要客氣，要說老實話啊！但，當批評家說了眞話的時候，不是說人家不懂戲劇，就是駡人家胡說八道，甚至於當時會引起他或她馬上找人家理論，或飽以老拳的念頭或舉動。有的演員如此，其他工作者可能部份的是犯了這種錯誤。在這種環境之下，一個沒有槍桿的批評家怎能冒險的談眞話？怎會建立起健全的戲劇批評來？

不錯，我們需要的是富於建設性的批評，但，所謂建設性的批評並不是只談長處或不指出短處，或說只是「捧」而隱瞞起一切的缺點。假如是這些，批評還有價值嗎？還有作用嗎？

所以，我們不能只要求批評家有修養，而同時更應該注意到（其他各部門的工作者）我們自己的修養是否健全？

老實說，我們不是根本沒有批評，更不是沒有够格的批評家，問題是我們肯不肯接受批評？要不要批評家存在於戲劇的園地！

聖經上說：「你只看到你弟兄的眼裏有刺，而沒有注意自己眼裏有樑木。」

無論批評家寫批評，或其他各部門的戲劇工作者讀批評時，如果肯平心靜氣的拿以上的一段引證多加反省，我想多少是有幫助的！

末了，我引用西洋某批評家的箴言作爲結尾：

「批評家之成功與失敗，是在他所有的眞理底永久，以及他傳遞眞理的技術。」（見東方雜誌第卅九卷第七號。）

四，一八，渝郊。

中國戰時戲劇創作之演變

戲劇是時代的鏡子，所以它必須反映着時代精神，否則，它便失去教育的價值，和藝術的功能。相反地，時代思潮也可以左右戲劇的傾向，影響着戲劇創作的體裁。

老實說，戲劇應該是舊時代的改造者，新時代的創造者。基於此，創作的意念必須站在時代的尖端，也就是說，劇本的中心思想要對時代起着領導作用。這樣，它才能盡到它爲那一時代的觀衆或讀衆解答他們（或她們）當前急需解決各方面的現實的困難問題。也只有這樣，戲劇才能獲得廣大的觀衆或讀衆；也只有這樣，它才有社會存在的價值和基礎。因爲藝術是爲服務人生而存在的，並不是人生爲服務藝術而存在的。作爲「靈魂的工程師」的劇作家，必須確定了「藝術是爲服務人生的」世界觀，然後，他才能把握着時代，而對着現實，忠實的表現現實生活的美與醜，或愛與恨，絕不逃避現實，避重就輕的鑽入象牙之塔！

進步的作家不但不會落在時代的後面，而他更有着推進時代的動力！相反地，落伍的作家永遠是趕不上時代的，而且他根本也不肯趕上時代。

「七七」事變，可以說是抗戰的序幕。事實告訴我們，就在這個階段里，我們的劇作家專迅速的把握住了這個偉大的時代。作爲這一時代的鏡子的戲劇，首先便是：「中國劇作者協

會」集體創作的『保衛蘆溝橋』，田漢的「蘆溝橋」，以及胡紹軒的「蘆溝橋」……它們都像「活報」似的那樣敏銳的表現了抗戰序幕的現實。他們以興奮的心情，創作了富於煽動性的劇作，而觀衆（也就是民衆）也以興奮的心情來欣賞他們的劇作，不，簡直可以說是活生生的現實。

無容否認地，抗戰初期的劇作，大都單純的重視了宣傳作用，而忽略了宣傳必須與藝術統一的真理。

由於民族革命的怒潮給全國民衆帶來了極度的興奮，所以，從來沒有寫過劇的人，爲了宣傳抗戰，他們也興奮地寫起劇本來了，從來把演話劇的認爲是「新戲子」的先生們，爲了宣傳抗戰，他們居然也興奮地參加了演劇活動。而觀衆也因爲戲劇里可以看到中國人打勝仗，日本鬼子吃敗仗，所以，他們也都願意看這樣的戲，因爲這些戲都能叫他們「出氣」，興奮！總之，無論戲作家也能，觀衆也罷，大家都生活在興奮的空氣裏。這是這一時期的戲劇的特徵，也就是這一時代的特徵。

這一時期的戲劇，我們不敢說都是粗製濫造的劇作，但，我們也不能否認，大部份是不成熟的，儘管事實如此，可是，它在服務抗戰的政治要求上，確實盡到了它應該盡的任務，並且獲得了不可泯滅的宣傳效果。

就形式方面講，街頭劇，活報劇，舊瓶裝新酒的民間劇，都隨着抗戰的洪流，急劇的普遍

的發展起來了！就內容方面講，主要的是反日反漢奸的鬥爭。然而在政治方面，每逢有一個新的號召的時候，我們的劇作家便敏銳的選擇了配合這一政治要求的主題，迅速的寫成戲劇，表演於觀衆之前。於是這新的政治的號召通過了藝術的形式便迅速的廣泛起來，不久，由於集體的意識引起了集體行動的反應。

無疑地，抗戰初期的劇作，在產量上是豐富的，特別是獨幕劇。

我們知道，戰前新演劇運動只是寄託於幾個較大的都市裏，雖然，我們曾經意識到新的演劇必須與廣大的民衆發生血緣關係，切實實現「戲劇大衆化」的理想是戲劇的崇高的指標。但，由於客觀條件的桎梏着它，使它不能正常的發展和成長。畢竟新的時代帶來了新的環境，由於新的時代把舊時代的枷鎖打碎，因而新演劇運動也伴隨着爲民族爭生存的全面抗戰，而展開了爲民族革命運動而服務的戲劇的全面抗戰。所以，無論鄉村，城鎮，前線，後方，沒有一地方不是戲劇活動的中心，而且無論任何階層的人都有欣賞它的機會，它不再是少數人的娛樂品，而成爲多數人的精神食糧了！

在這種情形之下，必須擴大劇作的產量，供給演出上的需求，而且尤須擴大主題的範疇，以滿足觀衆的要求，但，由於我們的劇作家生活不够豐富，另一方面，也許由於客觀環境的約束，於是多數的劇作家，只是在那些大家用得濫熟的主題上兜圈子，儘管寫出了很多劇本，然而它們的內容大部份是大同小異的。

值得注意的是陽翰笙的「塞上風雲」，這是抗戰初期，無論在主題的選擇上，與內容的表演上，可以說是獨具一格的劇作。由於作者思想的敏銳使他跳出了一般主題的窠臼，而且給戲劇創作的方法上另闢了一段新的途徑！

再，洪深的「飛將軍」和「米」，也都是在武漢時期創作的，前者反映了那一階段的飛將軍們的現實生活，而後者又預先指出了奸商操縱糧食的嚴重性。洪氏也像前一作者同樣的從生活中發掘了新的主題。

為民族爭生存求解放的戰爭，當然是極其艱苦的和偉大的革命事業，這種偉大的事業，決不是從短期戰爭中能夠促其成功的，特別我們是一個弱國，我們必須艱苦的，長期的打下去，才能有辦法。所以我們的國策決定了長期抗戰。

在長期抗戰的過程中，一切的一切必然地都起了變化，特別是人民生活的情緒。因此，觀衆對於抗戰初期的戲劇——尤其是托着「勝利尾巴」的結局的戲劇，感到厭倦，感到不夠親切或真實，因為他們耳所聞目所見的現實生活，並不完全像劇本裏所表現的類似，因此，他們幾乎不再願意接觸抗戰戲劇，他們腦海裏常是存在着這樣的意念，「又是抗戰戲，反正老是那一套，父親當漢奸，女兒深明大義，結果把她的父親幹掉了，或日寇在淪陷區，怎樣殘暴，怎樣強姦婦女，最後，游擊隊來了，把日本鬼子趕走……沒有什麼看頭。」

武漢撤退以後，大多數的觀衆對於一般的抗戰劇本都有着不滿意的趨向，我們的劇作家也

深深的理會到這個危機。

曾經有一個時期；劇作家們採取了「噱頭主義」作爲吸引觀衆的手段，同時，在沒有下筆之前，甚至故事與主題還沒有處理妥當的時候，而預先決定了如何吸引觀衆的佈景，以及每篇戲必然有着不少的愛情場面，……這樣一來，觀衆倒是滿意了，然而單純的用這些花頭作爲寫抗戰戲的出發點，試想它們怎麼會不把「抗戰」的意識冲淡了呢！

但，進步的作家們永遠是面向着現實，從生活的洪流裏，不斷的去發掘與觀衆有着密切關係的現實生活的新的主題。從不爲了低就觀衆的趣味，而在「噱頭主義」下向觀衆屈服。

是的，由於戰略的關係，我們的確失掉了不少的土地；因此，思想敏銳的劇作家們不再拘泥一般主題的描寫，進而創作了反映淪陷區戰鬥生活的劇作，例如章泯的「戰鬥」，陳白塵的「魔窟」，以及王震之和崔嵬合著的「順民」，……都是描寫淪陷區生活的佳作，特別是陳白塵的「魔窟」，作者從每一傀儡人物的性格上和生活上表現出美與醜的鬥爭，並且典型化了僞組織極其醜惡的現象。

這類的劇作又給觀衆一種新的刺激和喜悅，一度的轉移了觀衆厭惡抗戰戲的不良傾向。戰爭的勝利基礎奠定於兵源的補充和軍民合作上，於是兵役問題，和軍民合作的問題，又成了劇作家們新的主題了，但，寫來寫去，總是那一套，觀衆仍然會厭倦的，但，讀者要注意，觀衆所厭倦的並不在於主題的重複，而是劇作的描寫不夠深入。

洪深的「包得行」，演遍了後方各大都市與農村，無論那一地區的觀衆都在熱烈的歡迎着它。陳白塵（根據艾蕪小說「秋收」）所寫的「秋收」，劇中盡管沒有摩登女郎，沒有富麗堂皇的場面，依然轟動了戰時劇壇。關於兵役問題的戲劇，「包得行」可以說是代表作，關於軍民合作的戲，無疑地，秋收（即「陌上秋」）是其代表作。王爲一的「宣傳」也是值得推薦的一篇軍民合作的好戲。描寫漢奸人物最成功的戲當推曹禺和宋之的合著的黑字二十八。這些劇作之所以被人推崇，主要的是因爲它們有着崇高的藝術成就，而沒有陷入一般膚淺的「八股式」的戲劇的泥塘裏。

劇壇正在鬧着劇本荒的時期（其實是好的劇本在鬧荒），劈雷一聲，我們的優秀作家夏衍和曹禺各自貢獻出他們的傑作，前者呈現了擺脫「抗戰八股」式的劇作——「一年間」，後者呈現了「蛻變」。

我們的國策是抗戰建國同時並進的，因此，戲劇爲了吻合政治的要求，必然地，也應該不單是表現抗戰，而同時更要表現建國。建國的基礎是多方面的，然而不可否認地，建立民族工業乃是建國的重要的一環。陳白塵的「大地回春」充分地把握住了這一點，而且在表現建國的劇作當中他作了急先鋒！

漢奸汪精衛叛國後，曾經有不少的劇作家選擇了這一主題，馬彥祥的「國賊汪精衛」在反汪鬥爭中盡了相當的任務。

與陽翰笙的「塞上風雲」有着異曲同功的劇作——「國家至上」，（宋之的．老舍合著，）乃是在國家至上，民族至上，……政治口號提出不久以後者優秀作品。前者是提醒蒙漢應該徹底合作共同抗日的劇作，而後者是啓示回漢團結禦侮的作品。

由於後方一般人迷於都市的奢侈生活，置國家民族於不顧，而甘心走捷徑，企圖發國難財，宋之的抓住這般人們的弱點，攝取了現實生活的眞實，創作了暴露大後方黑暗面的「霧重慶」（即「鞭」）。

這是一篇最富於現實性的佳作，在這個劇裏有着專走捷徑的智識份子，跑香港發國難財的飛機階級的奸商，也有着爲祖國而戰鬥的女性，兩方對比，更能顯示出大時代中不同思想的人物所走的不同的路！

關於表現淪陷後的上海現實生活的作品；如洪深的「黃白丹青」，夏衍的「心防」，于伶的「夜上海」……都是值得令人喜悅的劇作。

太平洋戰爭爆發之前，曾經有一個時期，由於寫作的主題不夠廣大，又走入了千篇一律的地步，因而抗戰戲劇又遭到了觀衆的冷眼！於是重慶的舞台一度爲了維持他們的起碼生活；不得不在生意眼的劇本上打主意，所以間或也把表面上與抗戰無關的外國劇本搬上了舞台。爲了這，曾經引起了批評家們的一場爭論。

曾經有一個時期，有幾位劇作家寄居在香港，並且他們時逢其會的趕上了香港的戰事，因

而他們親自觀察和體驗到香港的實際生活，由於他們有了那次的經歷，更使得他們的生活豐富，所以展轉到後方以後，把淪陷前後的香港縮寫成最富於現實性的戲劇，例如宋之的的「祖國在呼喚」，夏衍的「法西斯細菌」（原名第七號風球），都是香港淪陷以後這一時期的佳作。

近一二年來，歷史劇的產量特別豐盛，郭沫若的「屈原」，「虎符」，「孔雀膽」，陽翰笙的「天國春秋」，陳白塵的「翼王石達開」，楊村彬的「清宮外史」，都受到觀衆的熱烈歡迎！

歷史劇豐盛的原因，固然由於歷史劇比較表現現實生活少受一些客觀環境的約束，是其原因之一，此外，觀衆之樂於接受，更鼓勵了劇作家們的寫歷史劇的傾向，因而，造成了寫歷史劇的風尚。然而作家們的生活不够豐富，深入，以及客觀環境的約制，也是局限了寫作範圍的主要因素，我想，這話並不苛刻

近年來，還有值得我們注意的一種現象，那就是多幕劇的產量多於獨幕劇，而在多幕劇中又盛行着五幕，甚至六幕劇。

自然，有許多進步的作家，他們並沒有放棄獨幕劇的寫作。不能否認地，由於多幕劇一旦上演就上有演稅可拿，因而也有的作家們簡直就放棄了獨幕劇的寫作，而專心一意的去寫有上演稅可拿的多幕劇去了！於是，即便獲得了只能寫獨幕劇的材料，也就不得不費盡心思，故意的把它「拖長」爲五六幕的戲，企圖一旦上演，便可解決一時！這種情形之下寫出的劇本，其

結果如何，是可以想像得到的，它的寫作技巧，夠不上藝術水準是必然地。然而它也有時竟欺騙了觀衆，甚至演出者。因而自己便躲到一邊去竊心的微笑！自己安慰或祝賀自己說：「我的劇本成功了，要不是傑作，演出者爲什麽會把它搬上舞台，而觀衆又爲什麽買「飛票」都要去看呢？哼，這一來，我可成了中國的名劇作家了！……」其實，天曉得！

其次，目前最嚴重的問題，就是劇場問題。以重慶而論，租國泰的劇場，必須等到晚場電影散場後，才能演出，又因現在的戲都是以長取勝，戲一散場起碼是一點鐘以後，這，對於觀衆的健康確有很大的影響，而同時，由於觀衆的過度疲乏，往往也不能獲得戲劇的整個印象，這，無論站在宣傳效果上講，或站在觀衆健康上講，劇場問題，確是一個最嚴重的問題！我們希望政府能重視這一嚴重問題！

我們要知道，劇場的存在與戲劇的創作是有着血緣關係的，因爲有什麽樣的劇場就產生什麽樣的劇本。劇場決定劇作的形式，而劇作的形式也往往影響劇場的改進！

陳白塵「亂世男女」，假如我們有西洋那種「活動舞台」（Movable Stage），也許早就表演在我們觀衆之前了！因爲我們缺乏這樣的舞台，所以，像這樣的好戲也不得不暫時擱在書櫃裏，只供讀衆研讀了。

雖說，我們的戲劇創作都能適應着客觀環境逐漸的演變着，儘量的配合着政治要求，但，每一新的轉換期到來的時候，其初期的創作還都能把握住那一新的時代，然而時日一久，終於

流入了千篇一律，不過，劇作家們都還有着自我批判的精神，因此，即使在創作上有了某些不良的傾向，也還能提起自己的警覺性，慢慢的改正過來。這點，是值得我們喜悅的。

假定我們把戰時戲劇創作，劃分為三個時期：以「七七」事變到武漢撤退為第一個時期，武漢撤退到太平洋戰事爆發為第二個時期，太平洋戰爭以後為第三個時期吧。無容否認地，第一時期是只憑着興奮的心情從事創作，粗製濫造當所難免，人物概念化，代表化，劇本內容類型化，特別是單純的注重宣傳效果，而忽略了藝術或技巧。以上幾點是這一時期的通病！

舊瓶裝新酒，以及改編外國名劇，也曾經成了一時風尚。馬彥祥根據「祖國」改編的「古城的怒吼」，以及宋之的和陳白塵合作改編的「民族萬歲」，在改編的諸劇作當中可以說是這一階段的代表作。朱雙雲的「淝水之戰」是舊瓶新酒的代表作。

值得提及的是：這一時期的戲劇眞正做到了「戲劇大衆化」！換句話說，就是眞正的深入民間了。同時在劇作的產量上也居於首位，特別是獨幕劇或街頭劇。

武漢撤退後，由於戰局的穩定，給了劇作家在創作修養上一個反省的機會，於是，他們的創作態度有了改變，重視了宣傳與藝術的統一性，而且在人物的描劃上不再是概念的化身，或臉譜主義了，幷且也能深入的以人物的生活作基點來精細的，合理的刻劃性格了。也許因為這個原故，作品的產量比較減少了，因而提出了「劇本荒」的口號；其實，這減少產量的現象幷不可慮，因為粗製濫造的東西不再像剛一開戰那樣受人歡迎了。相反地，像樣的劇本，倒比第

一期多了起來。

這時，觀衆欣賞戲劇的水準逐漸的增高了，這，多少也刺激了劇作家們在創作上不能不加上細製。

第三個時期，從創作的傾向看，特別着重了後方的現實生活。但，不久又轉入歷史劇的階段，原因，當然有着主觀與客觀的條件存在着的。這一時期，雖然印刷條件極度困難，但，并沒有十分地限制了劇本的出版，而且大多是五六幕的大戲，獨幕劇的創作，雖說沒有根絕，但，它的產量確是窮乏的可憐了！這一階段，創作上的成就，較諸以往更爲輝煌。限於篇幅，我們不能把每一期所有的劇目紀錄在這裏，只好簡略的把比較優秀的作品提提，這點，還希望讀者和劇作者特別原諒。

時代的巨輪不停地的輪轉，戲劇創作也必然隨着時代的齒輪而演變，相信，每一齒輪的輪轉，不但在創作的傾向上有着必然的進步，而同時在創作的方法上也必然有着新的進步，而且更能帶來新的創作技巧，優良的劇作，以及優秀的新軍——新的劇作家（見東方雜誌，第四十卷第四號）

論中國的戲劇理論建設

引言

無論那一種運動，必須建立起正確的理論基礎；而後這種運動才有發展的前途，和奠定社會基礎的把握。戲劇運動當然也不能例外。雖說實踐能產生理論，但是，假如我們能夠先有一套正確的理論作爲我們行動的指針，不是更能迅速而正確的達到我們預期底目標嗎？

中國初期話劇——文明戲之所以失敗，不能不歸罪於它缺乏正確的理論建設，因而它的行動有些地方是近於盲動，結局，不但沒有奠定社會的基礎，反而被社會人士所唾棄。證諸這一事實，我們就不難明白，單靠實踐產生的理論指導行動有時是靠不住的呵！？所以，我們不談戲劇運動便罷，一談戲劇運動，首先就應當重視戲劇理論的建設，否則，它就不會合理的，迅速的向前發展！

自從北平國立藝術學院戲劇系及田漢領導的南國社先後成立以後，戲劇理論逐漸的建設起來。五四時代的刊物如新青年，新月，在這方面也盡過相當的力量。當時，戲劇系因爲擁有大批在國外專攻戲劇的留學生，他們不斷的在各著名的報章或雜誌上發表戲劇論文或劇本，因爲

他們大多是新文化運動的中堅份子，所以，社會上一般人士對於他們所發表的戲劇論著比較重視，因而助長了中國新演劇理論的幼苗。老實說，戲劇理論能有今日這樣豐盛的結果，不能不歸功於當時那般拓荒的先鋒們。

當時，戲劇系的教授，如余上沅，熊佛西，趙太侔，陳治策…………都是新從國外歸來的學者，那時，正是中國的混亂時代，他們在客觀環境極度惡劣的情勢下，以革命的奮鬥精神從事戲劇運動，終於把一向被士大夫階級視爲「小道」的戲劇，在國家最高學府裏成立了「戲劇系」，給中國戲劇史上創了一個新的紀錄。同時，他們爲了替中國新演劇運動殺出一條血路，所以在理論建設方面也不遺餘力的發表宏論，闡揚戲劇在學術上，教育上，和藝術上的地位及其價值，因而說服了一般輕視戲劇的迂闊份子，幷震動了全國新青年的心絃，奠定了新演劇存在的基石。

不過，當時理論的趨向大多偏重於學術方面，而在技術或方法方面比較欠缺，所以另外一般人常以「學院派」的徽號嘲笑他們，雖說這多少帶點兒「文人相輕」的意味，然而，事實上我們也不能否認，他們確實有着學院派的氣息。可惜的是：當時新演劇敵對的營壘——舊劇，因爲有着悠久的歷史，和流俗的支持，其殘餘的勢力仍然很大，同時新演劇的本身因爲客觀的障礙，和主觀的缺欠，在演出方面確實沒有舊劇那樣吸引觀衆的魔力，由於此，曾經有一個時期，新月派的一部份人又掉轉頭來傾向於舊的戲劇了。一九二七年新月書店出版的「國劇運動」一

（余上沅輯），就是這般人們的最眞實的憑證。

再，陳大悲與蒲伯英等在北平創辦的人藝戲劇專門學校，在理論建設方面是相當努力過的，只是他們的戲劇理論還殘留着一九一八年春柳雜誌社的戲劇月刊——春柳——的作風，換句話說，它多少還帶點兒文明戲的色彩。活躍在戰時劇壇的幾位劇人，如萬籟天，李一非，徐沙風……都是出自「人藝」的門牆的。

北平是全國公認的文化區域，許多著名的學者執教於這個古城的學府，在其間，有不少的教授，雖說他們沒有直接參加戲劇活動，然而他們也不斷的撰寫戲劇論文，或者大學的文學院裏講授文學概論的時候，附帶講授戲劇課程，有的甚至單獨爲戲劇設立一門課程，專論戲劇原理，或戲劇作法之類的課程，如胡適，張彭春，王文顯，熊佛西……他們都擔任過這類課程。

南國社和上海藝術學院的戲劇科，對於戲劇理論的建設也相當努力，特別是南國社，它是理論與實踐同時並進的一個拓荒的戲劇團體。田漢不單努力於劇本的創作，而且在理論和劇本的譯述方面也有着豐盛的產額。

洪深回國後，因爲他有着豐富的戲劇學識，在上海復旦大學開闢了一塊肥沃的戲劇園地——復旦劇社，他不但領導着學生們演劇，而且更進一步的領導他們學習理論，今日戲劇界有不少的活躍份子，都直接或間接地接受了他的深刻的戲劇理論的影響或指導。假如我們稱洪深是一位劇作家，倒不如稱他爲戲劇理論專家更來得妥當或切實些。

由於地域的關係形成了戲劇的兩大主流，在南方有田漢，洪深，歐陽予倩……在北方有熊佛西，余上沅等……分擔南北的領導人物。結果，在新演劇這一文化的分野上也就有了京派與海派，或學院派與非學院派之分。這原因主要的還不是完全由於地域觀念，而是基於「文人相輕」，甚至圈子外的人們說『是爲了爭全國戲劇領導權的關係。雖說他們口頭上不肯坦白的承認，而實際上，骨子裏未必不是這末一回事』！這看法或許不會錯誤的。

但是，我們也不必因爲新文化運動中間有了派別的存在而就悲觀起來，要知道，正因爲有了派別的存在有時更能促使新文化的進步！

戰前戲劇理論的收穫

新演劇，無疑地是一種舶來品式的文化，當然，它的理論根據也不能例外。在戰前，短短的二十餘年當中，在戲劇理論方面，無論質與量，都不能使我們完全滿意，由原文譯述過來的戲劇理論，我們且不必管它，而我們所謂自己創作的部份又有多少是我們自己絞腦汁寫出來的呢！天曉得。自然，這其中也不能沒有幾部是費了自己的心血，根據自己的實際經驗寫了出來的，但，那是太少了。

熊佛西在拙譯「戲劇演出教程」底序文裏這樣寫着：『中國的新興戲劇運動自發生以來，無須否認，是不斷的受着西洋戲劇理論的影響，雖說其興起也另有它個別的社會背景。近年

來，基於若干同志的努力，我們的戲劇已逐漸擺脫了西洋的影響，而走入自主的建設之途。不過，在事實的表彰上，所成就的一切都很貧弱，這也是我們不該諱言的事實。因而，在這種情形之下，我們覺得理論的研究與實踐的活動，仍是十分需要的工作。因爲這兩者本就有互相因果的關係；理論可以指導實踐；反之，實踐也可以產生理論。準乎此，則西洋戲劇理論尤其是技術的介紹，還不失爲一件重要的工作。……（此序寫於戰前，初版未及排入。）』

的確地，我們的戲劇理論『在事實的表彰上，所成就的一切卻很貧乏。』然而在當時以銷路定取捨的出版界，能有這樣的成績（在量的方面），也就難能可貴了。爲了便讀者更親切的明瞭中國戲劇理論在戰前的成就；特藉此寶貴的篇幅臚列於后，作爲戲劇研究者的參考資料：

從一九一四年到抗戰爆發的一九三七年止，我們出版了以下的這些理論書籍——如朱雙雲的新劇史（一九一四年出版），許家慶的西洋演劇史（一九一六），楊邨人的戲劇史，陳聽彝的戲劇的化裝術（一九二〇），陳大悲的愛美的戲劇（一九二二），宋春舫的宋春舫論劇第一集，范壽康學校劇，朱西周譯的學校劇論（一九二三），雷家駿的敏兒演劇史，張舍我的戲劇構造法（一九二四），孫儀工的戲劇作法講義，谷劍塵的劇本的登場，王光祈的西洋音樂與戲劇（一九二五），徐公美的戲劇短論，郁達夫的戲劇論，侯曜的影戲劇本作法，徐公美的演劇術（一九二六），余上沅（輯）的國劇運動，余上沅的戲劇論集，沈宰白譯的戲劇研究，余心編譯的戲曲論，佟晶心的新舊戲曲之研究，俞寄凡的西洋之神劇及歌劇，昇曙夢的新俄演劇

運動與跳舞（一九二七），畫室（輯編）的枳花集，熊佛西的佛西論劇，焦菊隱的獨幕劇ＡＢＣ，張若谷的歌劇ＡＢＣ，徐霞村譯的劇院的將來（一九二八），閻折梧輯的南國的戲劇，北平藝術學院輯的戲劇系第一屆畢業同學論文集，左明輯的北國的戲劇，向培良的中國劇戲概評，馬彥祥的戲劇概論，田漢的愛爾蘭近代劇概論（一九二九），陳子展的孔子與戲劇，上海藝術劇社輯的戲劇論文集（一九三〇），歐陽予倩的予倩論戲，陳大悲的戲劇ＡＢＣ，張伯符譯的戲劇論，閻哲吾的學校戲劇概論，學校劇導演法，袁牧之的戲劇化裝術，田漢編譯的歐洲三個時代的戲劇，余心的歐洲近代戲劇（一九三一），向培良的戲劇導演術，馬彥祥的戲劇講座，朱肇洛輯的戲劇論集（一九三二），谷劍塵的民衆戲劇概論，陳瑜譯的戲劇概論，谷劍塵的現代戲劇作法，佛熊西的寫劇原理，袁牧之戲劇漫談，谷劍塵的戲劇的化裝術，趙銘彝的蘇聯的演劇（一九三三），盧冀野的中國的戲劇概論，陳治策的表演術，劇戲導演淺說，唐槐秋的戲劇家的新生活，洪深的洪深戲劇論文集，中華平民教育促進會的農村劇戲（一九三四），趙負的珍兒演劇史，洪深的電影戲劇的編劇方法，電影戲劇表演術，孔包時的話戲演員的基本知識，閻蓀人巴合譯的當代蘇俄戲劇（一九三五），賀孟谷的舞台照明，朱人鶴的舞台裝置向培良的舞台服裝，朱人鶴的舞台化裝，陳大悲的表演術，向培良的劇本論，谷劍塵的電影劇本作法，柳民元等的戲劇作法，向培良的舞台色彩學，李樸園的戲劇技法講話，谷劍塵的劇團組織及舞台管理，徐公美的小劇場經營法，胡葵蓀的歌劇概論，徐公美的農民劇，中華平民教

育促進會的過渡演出特輯，吳研英等的從故事到演劇，閻哲吾的學校劇，章泯的喜劇論，悲劇論，丁伯騮的戲劇欣賞法，陳明中的戲劇與教育，徐公美的演劇概論，張庚的戲劇概論，宋春舫的宋春舫論劇第二集（一九三六），朱炳蓀譯的舞台與銀幕的化裝術，鄭君里譯的演技六講，閻哲吾的劇場生活，熊佛西的戲劇大衆化之實驗，吳天譯的演劇論，宋春舫的宋春舫論劇第三集，（以上均係一九三七年「七七」以前出版者）。

從以上的戲劇理論書物的產額來看，多少也可以看出戲劇運動消長的側影。單行本的戲劇理論對於輔助戲劇的發展固然有相當的貢獻，同時，我們更不能忽視了附在報紙上的戲劇週刊或旬刊的特殊價值，因爲它們比較單行本更來得普遍些，它們可以說是推動新演劇運動達到「社會化」的源泉，由於它們的輔助，一般社會人士逐漸的對於戲劇才有了正確的認識，進行參加了這一新文化的陣營。

戰前，附在報紙上的戲劇週刊或半月刊，將近百種，玆限於篇幅，僅擇其重要者的幾種列後：如戲劇系時代張鳴琦爲大公報編的戲劇週刊，段公爽爲武漢日報編的戲劇座，馬彥祥的南京中央日報編的戲劇附刊，劉念渠爲天津益世報演劇研究，袁牧之爲上海中華日報編的戲劇週刊，張鳴琦爲天津庸報編的舞台藝術，北平華北日報戲劇週刊，以及歷史最久的北平晨報劇刊，閻哲吾爲山東民報編的戲劇週刊，田禽爲山東民報編的七日劇壇，河北民聲報的戲劇週刊，唐納爲上海大公報編的戲劇與電影……

此外，如春柳雜誌社編的春柳月刊，民衆戲劇社編，中華書局出版的戲劇月刊，田漢主編，現代書局出版的南國月刊，新月書店出版，摩登社編輯的摩登月刊，廣東戲劇研究所出版，歐陽予倩胡春冰合編的戲劇，熊佛西主編的戲劇與文藝，馬彥祥編輯，光華書局出版的現代戲劇，北平藝術學院編輯的戲劇系，鄭導樂謝韻心合編，藝術書店出版的戲劇與音樂，袁牧之編輯，中文書店出版的「戲」，包時凌鶴合編的現代演劇（上海雜誌公司發行），山東省立劇院的舞台藝術，葛一虹徐韜合編的電影演劇，張季純王毅哉合編的文藝舞台，凌鶴編輯的電影，戲劇，舞台銀幕，歐陽予倩馬彥祥合編的戲劇時代，章泯葛一虹合編的新演劇，辛酉學社編的戲劇的園地，……這些都是專門刊載戲劇譯著的月刊或半月刊，戲劇之所以能奠定社會的基礎，得力於這些刊物的地方的確不少。

再，一般文藝刊物對於戲劇也盡了相當的力量，它們不但經常的發表戲劇譯著的論文或劇本，有時更特別的爲戲劇出專號或特輯，例如新青年的易卜生專號，戲劇改良專號，中國學生月刊的戲劇專號，清華文學月刊的戲劇專號，矛盾月刊的戲劇專號，劇學月刊的話劇專號，民族週刊的民族戲劇運動專號，新人週刊的西施特輯，時代畫報的時代戲劇電影特輯，民族文藝月刊的戲劇專號，光明半月刊的戲劇專號……

雖說戰前在戲劇理論方面的建設有着這樣輝煌的成績，然而眞正重視理論的人並不太多，一方面由於理論的本身並不完全健全，或者深奧的理論多於簡明的方法，換句話說，理論太偏

於專門化，太近於學術性，而忽略了技術方面的介紹與研究，因而使一般眞正想學習理論的人也不得其門而入。另一方面，由於戲劇還沒有走上職業化的坦途，大都在愛美方面兜圈子，一般愛好戲劇的愛美性的演劇者，只靠着「膽大臉皮厚」來從事演劇工作，他們以爲能登台表演就算是戲劇家，而一般負指導責任者，有時不得不順從着他們的意志，否則戲劇就演不出。於是也就不敢過分的跟他們講理論，而只是採取「說戲」的方式；告訴他們一點兒膚淺的技術方面的理論，他們也以此爲滿足；並不希求深造，在這種情形之下，理論焉能不與實踐脫了節？因此戲劇的發展與進步就不會不遲緩。因爲沒有理論基礎的演劇是不會持久的呵！

戰時戲劇理論建設的鳥瞰

「七七」事變發生後，演劇的怒潮澎湃於各地，由於演劇的範疇擴大，因爲演劇工作者日益加增，一般知識份子和青年學生，他們鑒於演劇工作乃是宣傳抗戰最犀利的武器，於是他們都自動的參加了演劇活動，然而在演劇偏重於政治要求之下，自然，對於藝術就難免忽略，於是只問宣傳的效果，而不計藝術的成就，因此，他們除了自己摸索着，在實際演劇生活中得了一些皮毛的經驗，或從小册子，戲劇雜誌或週刊上得了一些技術的方法，他們就認爲不再需要什麼理論的學習或探討了！

要知道，宣傳效果的獲得是基於藝術的成就的，只是偏重宣傳，而不在編劇技巧或演劇的

藝術上下一番苦功，決不會獲得理想的效果，或持久的反應。

曾經有一個時期，觀衆對於抗戰戲劇發生了惡感，主要的原因就是由於我們忽略了藝術性而偏重了戲劇的宣傳性。

藝術性的成就是由於編劇者和演劇者的理論修養的程度爲斷的。近年以來，讀者對於理論的書籍特別感到興趣，不但戲劇理論如此，其他一切社會科學的理論也特別暢銷，這可以說是一個好現象。

理論是實踐的指針是不錯的，但，我們應當善於運用理論，而不可被理論所束縛，那樣，我們就不如沒有理論了！同時，我們更不可利用理論作爲我們的擋箭牌，專門攻擊敵屬，亂捧友屬，或作爲無聊的論爭的武器！這點是我們學習理論的人值得注意的。所以，我們特別指出要善於「運用」理論，而不可胡亂地「利用」理論！

近年以來，不但讀者歡喜研究理論，而演劇工作者也特別重視了理論，尤其是演員羣，因爲對於演技要求深造，於是他們便着重於演技理論的學習，藉此，接受前人的演劇經驗，來補充自己的空虛。所以一般前進的演員或劇團，充滿了學習理論的學術空氣，另外一羣演員，甚至於編劇或導演，或自命爲前輩之流，却迷戀於舊時代所獲得的一點貧乏的經驗，便故步自封的停在那一不進步的階段，不要說研究新的理論，甚至他們每天連報紙都不肯看，這樣的演劇工作者，無論是青年的一代或老年的一代都大有人在。假如他們的朋友，勸他們要多讀書，多

研究戲劇理論，他們便會舉出幾個例外的人物來搪塞，比方說，某某人根本沒有學過戲劇，然而人家現在是了不起的名演員，或明星，又如某某人并沒有在戲劇學校讀過書，人家照樣成了名劇作家或名導演，又如某某人倒是在國內或國外研究了多年的戲劇，然而卻永遠出不了頭，弄得一生世都無聲無臭的……這是一般不長進的戲劇工作者的口頭語。他們這種「只見樹木不見森林」的偏見，是不攻自破的，所以也用不着筆者再在這里贅述了。

談到戰時戲劇理論的建設，在抗戰初期支持全國戲劇運動的刊物，不能不推華中圖書公司發行的田漢、馬彥祥（洪深是以後加入的）合編的「抗戰戲劇」半月刊（二十六年十一月創刊），武漢轉進以後，「抗戰戲劇」不幸停刊，繼之而起的就是熊佛西主編的戲劇崗位（二十八年四月創刊），葉每戡，侯楓，李束絲，田禽合編的戲劇戰線（二十八年九月創刊），章泯葛一虹合編的新演劇月刊（復刊號出後，不幸又停刊），以及田漢，洪深，夏衍，許之喬，杜宣等合編的戲劇春秋月刊，和上海方面最富於學術性的劇場藝術，這些定期刊物雖說都先後宣告停刊，但，對於戰時戲劇運動的發展裨益良多，最近僅存的戲劇月報（陳白塵，潘子農，賀孟斧，張駿祥，吳祖光等為編委。）單獨的負起了指導劇運的重任，近頃聞馬彥祥，焦菊隱，洪深，劉念渠等合編戲劇時代月刊一種，已與文風書店簽定合同，定於九月間創刊，我們希望今後有更多的定期戲劇刊物出現。

附在報紙副刊上的戲劇週刊，在量的方面遠不如戰前來得多，然而在質的方面確比戰前的

週刊或旬刊有斤兩些，惜乎都是出刊不久就宣告流產，這不能不說是戰前新演劇運動在理論建設方面的一個大損失！

在戲劇理論建設方面，無論質與量，貢獻最大最多的不能不說是章泯與葛一虹主幹的新演劇社，他們所編輯的新演劇叢書都是切合當前戲劇界最需要的，如上海雜誌公司發行的葛一虹的戰時演劇政策，蘇聯的兒童戲劇，劉露的舞台技術基礎，章泯譯的戲劇導演基礎，表現藝術論，以及正在印刷中的崔白音譯的編劇技術教程，……和葛一虹在讀書生活出版社出版的戰時劇演論，都可以說是戰時劇壇有價值的理論收穫！

胡紹軒爲了適應流動演劇團體的需要，曾爲獨立出版社編輯了一套戲劇理論叢書，指導一般散佈在民間或前線的劇團，於二十九年開始發行，共計十二種；如胡紹軒的戰時戲劇論，田爲的戰時戲劇演出論，趙清閣的編劇方法論，閻哲吾張石流合著的導演方法論，陳治策的表演技術論，賀孟斧趙越合著的舞台裝置論，楊村彬的新演出，周彥的下鄉演劇的實踐，侯楓的戰地演劇的理論與實踐，閻哲吾的戰時劇團組織與訓練，劉念渠的戰時舊型戲劇論，胡紹軒張惠良合著的現階段戲劇問題，……這套叢書在內容方面雖說沒有什麼高深的理論，但，對於一般沒有理論基礎的劇團，確實盡了指導的任務；因爲他們的內容大多偏重於技術方面的基礎知識和方法。

胡氏最近又爲貴陽文通書局編輯戲劇叢書，參加撰稿者爲焦菊隱，劉念渠，徐昌霖等：焦

菊隱之丹青科的戲劇生活亦編入叢書。

王平陵近爲文風書店編輯兒童文庫，其內容着重兒童演劇知識，如江村的談演技，徐昌霖的怎樣演戲？田禽的我教你演戲。……

其他關於各書店印行的戲劇理論單行本，例如田漢的抗戰與戲劇，章泯宋之的周彥等集體著作的演劇手册，舒暢的現代戲劇圖書目錄，胡春冰的抗戰戲劇論，趙清閣的抗戰戲劇概論，洗羣的戲劇學基礎教程，戲劇手册，唐紹華的戰時演劇手册，賀孟斧譯的蘇聯演劇方法論，近代戲劇藝術論，田禽譯的戲劇演出教程，趙如琳譯的蘇俄的新劇場，舒湮編的演劇藝術講話，天藍葆華合譯的導演與演員，田禽著的怎樣寫劇，陳白塵的戲劇創作講話，劉念渠等合著的演劇初程，國立劇校的表演藝術論文集，孤槐譯的戲戲寫作教程，田禽譯的劇場藝術講座，怎樣寫電影劇？……

最値得我們愉快而興奮的，要算今年出版的幾本譯作；例如賀孟斧譯，羣益出版社發行的「我底藝術生活」（史丹尼司拉夫斯基原著），鄭君里章泯合譯的「演員自我修養」，（新知書店出版，原著者同前。）這兩本書問世以後，我相信對於劇運的發展以及演劇工作者的戲劇修養上必有廣大的幫助或指示，因爲這兩册名著乃是全世界公認的戲劇寶典。其實，史丹尼司拉夫斯基的表演體系的提及還是遠在十餘年以前的事，只是由於當時客觀環境的限制，沒有早早的介紹到中國來，現在，作爲新文化運動的新演劇，在奠定了社會基礎的今日，不約而同的

於同年出版問世，這在戲劇界，該是多末有意義而且值得特別慶幸的事呵！尤其使我們欣喜的是：史丹尼司拉夫斯基的表演體系；已由研究階段進入實行的階段，比如章泯，陳鯉庭，鄭君里，史東山，……在排演方面，都先後採取了這種表演體系從事導演工作，而且已經獲得了優良的效果，不久以前，中國萬歲劇團演　的「蛻變」一就是好的說明或例證。

由於這兩書的出版，無疑地，使我們對於史丹尼司拉夫斯基的表演體系，不單能有深刻的認識與研究，更能使廣大的戲劇工作者普遍的理解這位藝術大師的藝術成就。我是這樣想着。

其次，關於演技方面的譯述，如田禽譯的新演技手冊，也是值得推薦的一本演技基礎知識的小册子，這本小册也是根據着史丹尼司拉夫斯基的表演體系寫成的，美國各大學的戲劇系已經採用爲演技課程的教材，因此，我願附帶着介紹給讀者，特別愛好戲劇的青年朋友們。

在抗戰接近勝利的今日，我們的戲劇理論建設，逐漸的進入自主之途，至少是已經意識到了演劇的路向要着重中國作風中國氣派的民族演劇，　而且這問題已經引起了廣大的專家，學者，以及演劇工作者們的熱烈的討論。然而如西洋或蘇聯的戲劇寶庫的介紹仍不失爲一件重要的工作，而且越是進入自主之途，越應當有計劃，有系統的譯述西洋或蘇聯的有斤兩，有豐富內容的戲劇理論，作爲我們溶化在自主的理論血液裏的滋料，使得它們的優良部份變爲我們民族的，中國化的理論。最低限度它們是可以幫助我們建設自主的，中國化的戲劇理論的。

我以爲政府專門設立一個戲劇編譯所，站在新文化建設方面也不是過奢的要求吧？

最後，我們應當深切的感謝新聞界，出版界，以及文藝刊物的編者……能夠跟我們澈底合作，假如沒有他們偉大的助力，和我們自身的努力，戲劇運動是不會有今日這樣偉大的成就的，更不會在理論方面有這樣輝煌的建樹的。

末了，我誠懇的要求每一位戲劇工作者不但要對於介紹或建設戲劇理論而努力，同時更盼望善於「運用」理論，不要「利用」理論，並且要隨時隨地的研究理論，切不可爲理論所束縛！要知道：沒有理論建設，便沒有實踐的成長，沒有理論基礎的劇團是沒有永恆的生命的，同樣，沒有理論基礎的個人也不會有藝術成就的，只是憑個人一點小聰明或經驗，決不夠應付戲劇的綜合藝術。

然而，空談理論不求實踐也是要不得的呵！因爲理論與實踐是有着密切的關係或相互因果的。

還有一件值得注意的問題：建設理論，除了文字方面，此外口頭方面的建設尤其重要，以事實爲例吧，比如國立劇校在重慶的時候，舉行的星期戲劇講習班，和中央青年劇社舉辦的星期戲劇講座，以及各戲劇團體定期或不定期的戲劇討論會，對於戲劇理論的建設都有着極大的價值的，所以，我們希望更能經常的展開這一有意義的工作。（見東方雜誌第四十卷第五號。）

中國劇作家概論

文友胡紹軒兄兩度爲某書局主編戲劇叢書，每次都拉我替他寫一本關於中國劇作家許傳之類的小冊子，我明知道這種工作是需要的，可是我始終沒有膽量答應下來，因爲這工作太艱鉅了，而且，在戰時，關於這類參考材料實在是難以蒐集，終於把這工作擱淺了。

曾經有一個時期，我企圖把十位在戲劇藝術上有成就的劇作家的作品作一有系統的批判，這十位劇作家的名單是：洪深、熊佛西、田漢、歐陽予倩、丁西林、夏衍、陳白塵、宋之的、曹禺、于伶。……而且我已經把書名擬定爲——中國劇作家十人集。一方面因爲這多人的劇本不易蒐集齊全，另外就是必須有一個相當的富裕時間作一番精讀和研究工作，但生活的壓迫，使你沒有空餘時間來從事這一有意義的工作。有了以上的這兩個難題，焉能使這個擬定的計劃不流產呢？

這半年來，生活改變了一下，住在鄉間，時間是比較從容了，但材料的蒐集依然是個難題，因此，不得不改變寫作的方針，只好把每一作家及其作品作一概括的論述，而不逐一的分析他們每一個人的全部創作。至於有系統的批評，只好留待抗戰勝利以後再說了。

在沒有論及本題以前，首先我們應把新演劇運動的幾個發展的過程弄清楚，因爲創作內容

是與時代的背景有着密切的關係的，戲劇是反映時代的縮影，離開時代而空談戲劇運動，那簡直等於「緣木求魚」。

新的戲劇是隨着新的時代的主潮向前發展的。雖說新的戲劇已經有了將近三十年的光榮歷史，不過，它的社會基礎卻是通過了「五四」運動的革命怒潮才奠定的。

「五四」運動可以說是新文化的啓蒙運動，作爲新文化的支流的戲劇，就在這新的文化洪流裏逐漸的成長起來了！

新的文化永遠是站在時代尖端爲着民族革命而鬭爭的，特別是新的戲劇。無疑地，民族運動越澎湃，而新演劇運動也必然地越來得發展，因爲新的戲劇乃是服務於民族革命的最銳利的文化的武器！這，我們可以從「五四」，「五卅」，「九一八」，「一二八」，一直到「七七」；在它們每一時代的轉換期都能找出鐵一般的事來印證。

新演劇運動永遠是與反帝反封建運動息息相關的；它們是有着血緣關係的。所以，新的戲劇就成了民族運動史實的紀念碑。

「五四」時代的劇作大多數以社會問題作爲主題的，原因是由於帝國主義的壓迫和西洋文化的輸入，使這古老的社會起了巨大的變化。這時期，在戲劇方面特別受了易卜生的感染，胡適的「終身大事」明顯地是易卜生的娜拉的再現。

由於思想界一致認爲要建立新的國家，首先必須推翻舊的制度，改造舊的社會，消滅吃人

的禮教，樹立新的道德。於是社會問題的戲劇便應運而生，例如女子解放問題（特別是婚姻自主），家庭制度問題，過渡時代的婚姻糾葛問題……。

屬於第一問題的，如胡適的終身大事，余上沅的兵變，侯曜的復活的玫瑰，棄婦，田漢的獲虎之夜，郭沫若的卓文君等……

屬於第二問題的，如陳大悲的幽蘭女士，袁昌英的孔雀東南飛，向培良的繼母，汪仲賢的好兒子，熊佛西的蘭芝與仲卿等。

屬於第三問題的，如歐陽予倩的回家以後，劉大杰的她病了，以及其他社會問題的戲劇，如葉紹鈞的懇親會，丁西林的壓迫，谷劍塵的金寶等。

「五卅」運動乃是反帝的偉大運動！這時期，新的戲劇又有了新的發展，學校劇團如雨後春筍，幾乎沒有一個學校沒有戲劇組織存在着的，無論大學或中學。社會劇團如南國社，戲劇協社也不斷的演出富有時代意義的戲劇，專門訓練戲劇人材的學校如人藝戲劇專門學校，和國立藝專的戲劇系，也先後成立了。

葛一虹在他所著的「戰時演劇政策」里說：五卅運動時代的中國新演劇運動上的反日運動，比較起來有了具體的內容了。它不祇空洞的喊着「打倒日本帝國主義」而能進一步的以具體的形象，描繪出日本資本主義壓榨下的中國人民的非人生活，從經濟的和社會的觀點來分析反日鬬爭的意義。這自然是一種進步。田漢的有名的「顧正紅之死」是這時代的代表作。

五卅運動對於我們的藝術家所發生的影響是巨大的。郭沫若在三個叛逆的女性的後記里寫着：

「突然之間驚天動地的發生了去年五卅慘案！……我時常對人說，沒有五卅慘案的時候，我的「聶嫈」的悲劇不會產生，但，這是怎樣的一個血淋淋的紀念品喲！……我在五卅中就草成了這篇悲劇」。

熊佛西的「一片愛國心」也是這個時候寫成的。

顯然地，這時期我們的劇作家羣在創作的內容方面，特別強調了反帝運動。

「九一八」事變以後，劇作的內容由「……反封建運動的傾向也匯合進了反帝運動的怒潮，而這個新演劇運動上反帝運動的對象，顯然地，就是我們民族的仇人，日本帝國主義者。」如馬彥祥的械鬪，尤兢的浮尸和漢奸的子孫，田漢的戰友……都是「九一八」後創作的。

「一二八」也給了我們的劇作家很大的刺激，特別是「淞滬協定」以後，夏衍的歷史劇賽金花就在「一二八」與「七七」事變之間產生的。

一九三六年，戲劇界曾提出了國防戲劇的口號，就在這一口號的號召之下，產生了許多優秀的作品，支持了「七七」前夕的反日運動的新演劇。如陽翰笙的前夜，洪深的走私，章泯的我們的故鄉，尤兢的夜光杯，易揚的打回老家去，凌鶴的黑地獄……同時在創作的方法上也展

開了集體創作的新運動。

自從爲民族爭取生存的全面戰爭開始後，在新文化方面，無疑的，比較以前的幾個時期更要來得活躍了！

鄭伯奇曾說：「……但是抗戰以來，戲劇始終在文藝的最前哨，儼然居於領導地位。……」（見「從戲劇的發展過程看目前的文藝趨向」）。

不過，抗戰初期的戲劇產量雖多，質的方面確實說不上，然而這並沒有低減了它的宣傳和教育的價值。由於抗戰爆發全國民衆過度興奮，只要劇里有日本鬼子，有漢奸，而且在舞台上叫觀衆看到他們死在我們軍隊的或民衆的手下就滿足的不得了；因而我們的劇作家們也以過度興奮的心情來從事創作能夠滿足觀衆興奮的戲劇。

我們的國策是長期抗戰，不達最後勝利決不停止的。由於抗戰的歷程持久的支持下去，無論在經濟的，文化的，總之，各方面都起了巨大的變化，其實，這種變化是必然地。基於這種變化，（觀衆的生活也起了變化，這種生活上的變化影響到他們生活情緒）。觀衆也必然的對於那些膚淺的戲劇感到不滿了，而劇作家本身也感覺再不能以抗戰初期那樣低落水準的戲劇送到觀衆面前去了。

抗戰初期的作品，一方面因爲大多數的劇作沒有把「宣傳」與「藝術」統一起來，另一方面主題與故事的選擇也沒有儘量擴大它的範疇，只在幾個固定的公式上兜圈子，久而久之，觀

衆對於這種公式化的戲劇怎麼會不搖頭呢。

「關於主題的選擇和故事的處理在目前自然必須與「抗戰有關」，然而，如果認爲每幕戲必須有日本鬼子，每場戲必須有炮火連天，或喊幾句「抗戰」口號，就認爲是「抗戰戲劇」（自然我們也不否認），結果會把「抗戰戲劇」的創作範圍縮小，而成爲狹義的的「抗戰戲劇」，因此，必然地把它形成「千篇一律」或「公式化」。爲了擴大「抗戰戲劇」的創作範圍，導演，演員，尤其是觀衆都一致的要求描寫後方生活或其他不直接帶宣傳性的「抗戰戲劇」，於是劇作家也就轉了方向，努力描畫現實生活的光明面與黑暗面，然而，事實上作家的視野仍沒有擴大，在主題的選擇與故事的處理上擺脫舊的枷鎖又帶上了新的鐐銬——於是又是千篇一律的兵役問題，軍民合作……我們並不否認這都是很好的主題，然而所有的作家都集中在這極少數的主題上，結果，焉能不又踏上千篇一律的覆轍呢！」（見陳白塵戲劇創作講話。手頭無原書，如果引證有錯誤，當由筆者負其總責）。

這是一位劇作家對於抗戰戲劇的看法，我們從這個看法足可以透視出整個劇壇上的創作的傾向了。然而每一問題的提出，作家們都能坦白的承認或接受，這承認與接受並不是口頭上的，而是表現在他們的創作上的。於是在主題的選擇與故事的處理上擴大了他們的視野（比較地），而在創作的態度上更消除了他們的「藝術第二」「宣傳第一」的偏見，進而在人物的性格的刻畫上用功夫，並且把藝術與宣傳統一了起來。（其實，進步的作家們永遠是這樣的）這

時，抗戰戲劇中儘管沒有日本鬼子，沒有炮火連天的場面，而它的主旨並沒有與抗戰脫節，並且暴露了妨害抗戰的某些事件，因而觀衆也改變了他們過去對於「抗戰戲劇」的不良的舊觀念。陳白塵的大地回春，結婚進行曲，宋之的的霧重慶：：可以算是擴大創作範圍的代表作。然而，爲了滿足觀衆的要求，曾經有一個時期，不斷的把富有藝術性國外劇本搬上了舞台（翻譯的或改編的），但這現象不久就成爲過去的了。

問題又來了，劇本儘量使其帶有藝術性，內容儘可不必描寫日本鬼子的凶殘，漢奸無恥，多[illegible]寫後方生活，這，自然是無可厚非的，然而，久而久之，深恐觀衆耳聞目覩都接觸不到抗戰的氣息，因而忘記了抗戰，再，我們更怕一般功利主義的作家們拿藝術至上的理論作擋箭牌，因而可能的儘寫些避重就輕的，似乎與抗戰脫了節的東西，換言之，我們怕他走上與「抗戰無關」的路上去！

夏衍在「此時此地集」里也曾經說過：「時人批評抗戰以後的劇作，常常惡意地用「抗戰八股」這幾個字來抹煞，「老是那一套，看厭了，又是漢奸，又是鬼子強姦婦女，又是民衆起來打走鬼子，殺死漢奸，千篇一律，厭了，厭了。」這是所謂「批評家」的「一致」的呼聲。在這個呼聲下面，我們的劇作起了兩種反響，一種是對於這種「非難」置之不理，依舊寫我的「那一套」，不去考慮一下爲什麼他們「厭」，爲什麼他們不歡喜「那一套」，另一種是被這種呼聲嚇倒，不暇思索這種非難的對不對，便立即改換方向　寫些與「抗戰無關」——卽使有

關也「不過是裝飾」的東西，以爲如此就可以免去「公式化」的譏評。這兩種做法，我們以爲都不是使我們的「抗戰戲劇」走上正軌的辦法。

在我，以爲「公式」並不怎樣可怕，也並不怎樣值得反對，抗戰中有的是漢奸，有的是日寇的姦殺，必然的也有的是民衆的起來掃除敵僞，這是現代中國大衆日日遭遇着，和還有繼續遭遇之可能的現實，也是民族革命戰爭中所必須經過的「公式」，那麼作家們拿這些現實的題材來寫戲本，毋寧說是應該。問題是在對於日寇，漢奸，民衆，乃至他們所處環境等等的寫法是否眞實，而不在可不可以寫這樣人物和故事。這些可以發生在都市，可以發生在農村，可以發生在塞北，也可以發生在江南，日寇有各種的日寇，漢奸有各種的漢奸，民衆也有各種不等的民衆，寫得眞實，是這麼一回事，觀衆便覺得眞實而忘其爲公式，寫得不眞實，不是這麼一回事，那麼即使不是公式，觀衆也覺得這不是人間現世之所可有，沒有日寇漢奸，民衆的劇本，難道就一定可以使人民不厭了嗎？這就是一個反證。」（談眞）

從這段引證看來，我們知道，「抗戰戲劇」的公式化並不可怕，而可怕的倒是作家所寫的人物或故事是否眞實，藝術的眞實。

丁玲在一篇文章中說過「爲了宣傳的目的，不是仰求少數人的讚許，而是博得大多數人的激動，最好是注意一下藝術的眞實性。」

無論怎樣講，儘管在創作上有着這樣或那樣的缺點，但，當缺點發現的時候，劇作家們都

能認真的把它克服，這確是一個很好的現象。

現在，姑把中國劇作劃分三個時期來作一數量上或技巧上的比較，我想這也是一件很有意思的事：

假定從「五四」到「九一八」作爲第一期（十二年），從「九一八」到「七七」作爲第二期（六年），從「七七」起，以後就算第三期。就技巧方面講，第一期趕不上第二期，而第二期又不如第三期。就量的方面講，第一期較多於第二期，第三期的產量截至目前爲止已超過了一二兩期的總數。就意識方面講，第二期的作品比第一期反封建的色彩更爲濃厚，特別是反帝運動，到第三期反帝反封建的意識合流，明朗的強調了反抗我們的仇敵——日本帝國主義者。就劇中的地點（Place）來講，不再局限於室內，單純的寫些Setting room式的戲劇，由於內容決定形式，因而衝破了Setting room的公式，從此，我們可以在舞台上看到山川，原野，以及爲民族爭生存而戰鬭的前線。……

× × × ×

作爲「靈魂的工程師」的劇作家羣，雖然他們的存在與中國新演劇運動有着同樣的悠久的歷史；但，他們的社會基礎無疑地是通過了抗戰的烽火才奠定的，過去雖說也有所謂「編劇家」的存在，但，他的存在是依附於電影界，或給文藝雜誌的讀衆寫些閱讀或欣賞的作品，要知道，戲劇究竟不是小說，它不僅需要閱讀，而且更需要搬上舞台，因爲戲劇的價值必須通過

了舞台的表演才能決定。所以沒有一位劇作家不希望它的作品搬上舞台的，雖然他的命運是取決於演員的好或壞。

Lessing曾說過：『假如我的劇本僅僅爲了坐在火爐傍閱讀的話，我們何必還造劇場，招演員呢？』這話可以說是每一個劇作家的心聲。

也許中國人對於戲劇有着不良的傳統觀念，所以「作爲靈魂的工程師」的劇作家，過去並不怎麼被人重視。當時劇作家們嘔盡心血的劇作，偶然被某一個劇團搬上了舞台便心滿意足了，至於劇作家應得的「上演稅」那簡直是可想而不可得的東西，在劇團方面大多也流行着這種要不得的念頭，『演你的戲就是面子，償給你臉，還要什麼上演稅？豈有此理！……』

劇作家創作地目的是以解答觀衆所要求現實生活的難題，或改造社會各方面的缺點爲出發點的，決不是功利主義的，所以，雖然他們得不到他們應得的上演稅。爲了說出自己的良心話，要求社會見到光明，一直站在崗位上努力地創作着。

國立戲劇學校在戰前曾經爲劇作的上演稅大聲急呼，因此，「欽差大臣」的改譯者——陳治策便成了國內第一位獲得上演稅的作家（按該劇係由國立戲劇學校演出），經此倡導後，多少引起了社會上的注意，但，眞正照規矩繳納上演稅的劇體仍如鳳毛麟角。

最近中央圖書雜誌審查委員會應陪都劇作家羣之請，已決定自六月一日起凡申請上演之劇本，必須附有作者同意之函件：

『（中央社訊）中央圖書雜誌審查委員會，前呈請行政院通令轉飭各劇團送審上演劇本時，應附劇作者同意之函件一案。頃聞業經行政院令准照辦，惟劇作者應將中央圖書審會審定之劇本，先向內政部依法爲著作權之註册，俾可取得法律上保障。該會自奉令後，即規定自六月一日起，凡各劇團申請上演劇本，必須附有劇作者同意之函件。各劇團如不知劇作者地點時可函詢該會，惟各劇作者務須與該會密取聯繫，將住址呈報該會，如有變動，亦應補報，以憑查考，隨時更正，而便保障劇作者之權利，並經該會分別通飭各省市審查處，及本市各劇團各劇作者照辦云。』（見四月二十八日中央日報）

這消息是值得令人興奮地，筆者不但爲我們的劇作家慶幸，同時也爲中國劇壇慶幸，因爲劇作家是戲劇的生命綫，劇作的存在乃是基於劇作家的存在，整個劇運的存在也是由於劇作家的存在。老實說，沒有劇作家便沒有戲劇了。儘管初期的戲劇多半以「幕表制」來支持，但，我們也不能否認「幕表制」是一種戲劇的形式，假如當時沒有「幕表制」的形式來支持，同樣戲劇也不會存在的。

保障劇作家的權益就是扶持新演劇運動，同時也是維護劇作家的起碼生活，這樣，才能使全國劇作家都能走上職業化的康莊大道，才能使我們的劇作在質與量上獲得輝煌的結果，並使得中國的新演劇運動日益蓬勃！

抗戰以來，有不少的劇團都照章繳付上演稅，但，大多數的劇團（當然是陪都以外的）尚

不肯履行這個章則，現在政府既然注意及此，並且付諸實施，相信，職業的劇作家必然與日俱增，我們期待着吧！

初期的劇作，如果拿現在的標準來作尺度，當然是「相形見拙」的，不過，它們在拓荒時期的功績，我們是不能一筆抹煞的，當時活躍於劇壇上的劇作家如侯曜、陳大悲、蒲伯英、汪仲賢、胡適……他們曾經用他們的血汗灌溉了中國的戲劇園地，並且生長出戲劇的嫩芽！他們那種爲戲劇努力的精神是値得我們欽佩和學習的。

侯曜——侯曜在初期的劇壇上總算是一位很活躍的劇作家，雖說他的劇作的水準（以現在眼光來看）並不見得太高，然而在當時，他的復活的玫瑰，山河淚，可憐閨里月……曾經多次的爲各學校劇團上演着，而且在劇本的創作上可以說是一位多產的作家。可惜抗戰軍興以來，不知道他躱在那一個角落里去了；因而一直就沒有看到他爲抗戰寫的戲。

洪深——洪深是美國哈佛大學倍克教授的高足，他的戲劇學識與經驗是非常豐富的，他不但是一位優秀的劇作家，導演家，而且他還是一位最會教書的教授。他對於戲劇理論的研究頗有獨到之處。在編劇方面，洪氏是最講究技巧的，因此，也就或多或少的限制了他創作的產量，戰前，他所發表的劇作如五魁橋，趙閻王，曾經轟動一時，尤其是後者，在國內一個劇本里七場獨白還是一個大膽的嘗試，以獨白來描寫心理狀態，多少是受了美國當代名劇作家歐尼爾（他的同學）的影響的。他寫過不少的電影劇本，一九三六年的國防戲劇運動他是一位最有

力的支持者，他主編的光明雜誌幾乎變爲國防戲劇的專刊。復旦大學的復旦劇社之所以名聞國內多半也仰賴他的努力！

抗戰以來，他寫了不少的抗戰劇，在武漢他創作了「飛將軍」，「米」，……以空軍作題材的劇作，他是一位創始者。「飛將軍」主題選擇的敏銳，以及故事處理的技巧，可以說是抗戰初期難得的劇作。

入川後，他主持過政治部的教導劇團，就在那個時期他又創作了以兵役問題爲題材的包得行，以及描寫金融界在上海鬥爭的黃白丹青，以及女人等……包得行，無論在編劇的技巧或演出的效果上都獲得相當的成功，造成戰時劇壇的新紀錄。這一劇作可以說是洪氏在抗戰期中的代表作。在抗戰期中上演次數最多者當推包得行。 在運用四川方言編劇，各種方言混合演出（以川語爲主）的新的嘗試上給了我們一個新的啓示。

洪氏年已五旬，但精神甚旺，創作亦頗勤，想來他會不斷的爲我們創作更多，更好的劇作或理論。

提到理論，他所著的電影戲劇的編劇方法（正中版）和電影戲劇 演術（生活版），都是值得一讀的著作，我們就是稱之爲戲劇寶典恐亦無愧！

熊佛西——熊佛西是北方劇壇的健將，早年留學美國專攻戲劇，回國後即主持國立藝專戲劇系，該系停辦後，熊氏即應定縣平教會晏陽初之請，赴定縣主持該會之戲劇委員會，從事農

村戲劇運動，由於熊氏的領導，東不落崗村和東建陽村的農民劇團先後成立了，並且不久各自建造了農民劇場。抗戰發生後，熊氏由長沙出發率領抗戰劇團作旅行公演，旋卽入川長四川省立劇校，該校停辦後，繼而接長中央青年劇社，後以故離去，赴桂林主編文學創作，並執教於廣西大學，現創作頗勤。

我們從熊氏這一串列的經歷，可以知道熊氏在戲劇界始終是有着「用武之地」的 。這一點，熊氏比戲劇界其他先鋒們要算最幸運。

戰前，熊氏在劇作的產量上相當豐盛，他在商務印書館曾出版四本戲劇集。熊氏創作的風格是以趣味爲中心的，這，在他著的「寫劇原理」（中華版）里可以窺見他的創作態度是如此的。

「五卅」時代所寫的「一片愛國心」曾轟動一時，這一劇作和他的獨幕劇「王三」（按卽醉丁）可以說是未到農村去以前的代表作。另外還有一篇——「蟋蟀」也是值得提及的劇作，這篇戲是在軍閥時代寫的，內容以諷刺軍閥的混戰爲主題，曾由戲劇系在「藝專」演出，熊氏因此劇的演出，幾乎把命喪掉，幸得友人事先通知「到鬚」化裝由後門而逃。

到定縣後，由於接近了農民生活，並實地視察和體驗的關係，因而對於農民生活有了更深入的瞭解，於是攝取了農民生活的題材， 接連着創作了不少的農村戲劇 ，如「鋤頭健兒」，「屠戶」，「過渡」，……

「九一八」事變發生，熊氏以歷史題材寫作了「臥薪嘗膽」。

定縣時期，當以「過渡」爲其代表作，「過渡」是專爲農民露天劇場寫的，並以新演出方法——打破幕線，台上台下打成一片，由清一色的農民演出，獲得了意想不到的成功！這一新的啓示給中國新演劇運動史上的寫下了一頁光榮的創舉的紀錄。

抗戰以來，熊氏把「過渡」改編爲「後防」，並創作了「中華民族的子孫」，「搜查」，「囤積」，「人與傀儡」，改「臥薪嘗膽」爲「吳越春秋」，修改了「賽金花」……長「劇校」時，除努力戲劇創作外，並主編「戲劇崗位」月刊。

到桂林後，他寫了長篇小說「鐵錨」，和歷史劇「袁世凱」……現除忙於教讀，編刊物外，仍努力於戲劇創作。

在理論方面，「寫劇原理」，「戲劇大衆化之實驗」，都是値得研究戲劇的讀者們一讀的書。

歐陽予倩——歐陽予倩也是新演劇運動中的一位拓荒先鋒，他不但長於新的戲劇，而且也長於舊式的戲劇，近年來他在桂林擔任廣西省立藝術館館長，除領導當地新演劇運動，並從事桂劇改良工作，由於他精於舊的戲劇，所以在這方面也獲得了優越的成果。

抗戰以前，他曾經做過廣東戲劇研究所所長，一度與馬彥祥合編「戲劇時代」，他寫過電影劇本如「桃花扇」，「小玲子」等，在戲劇創作方面也很努力，「買賣」，「潘金蓮」，「靑紗帳里」……是他抗戰以前的作品，入桂後，他寫了歷史劇「忠王李秀成」，和獨幕喜劇

「越打越肥」等……前者可以說是他最成功的作品。

讀者如果喜歡多知道他的戲劇生活，那你最好去讀他的「由我演戲以來」。

丁西林——丁西林是一位著名的科學家，也是一位劇作家。「五四」時代在戲劇創作上他也是最努力的一員，「壓迫」，「一隻馬蜂」，「瞎了一隻眼」，「迷眼的沙子」……這些獨幕劇幾乎演遍了全中國，他的作風確是別具一格的，在戰前，寫劇而能把握住喜劇情調的，恐怕除了我們綽號「千面孔」袁牧之的一個女人和一條狗，沒有再能和他比擬的劇作了罷！

丁氏的每一劇作都充滿了主觀的哲理，但，他能通過了藝術的手法，通俗而簡潔傳遞給觀衆，使他們感到親切，輕鬆。他的喜劇是高級的，就是說，它並不僅使觀衆一笑了之，而尤能使觀衆出了劇場後還有些回味，惜乎，丁氏曾停筆十年，一直沒有再向這方面發展。不然，在這長長的十年過程中該爲我們創作更多的佳作呢。

近年來，他的寫作興趣轉濃，所以接連着寫了「三塊錢國幣」，「等太太回來的時候」，「妙峯山」……前者是獨幕，仍然保持着過去的風格，後二者爲多幕劇，筆調雖然與獨幕劇有同樣的優秀，然而結構方面則遠不如他的獨幕劇來得嚴緊了，因此，使我們得了這樣一個結論——他的多幕劇不如獨幕劇寫得好。

「壓迫」可以說是他的代表作。

田漢——田漢是中國劇壇上一位多產的劇作家，截至現在爲止，在戲劇作的產量上我們任

國內還找不出第二個人來。早年留學日本，學教育。北伐後，總政部改組，郭沫若氏去職後，曾與歐陽予倩，唐槐秋，去春冰諸氏入部供職，嗣後離職，卽任滬上獨力創辦「南國社」，攝製「到民間去」影片，不幸沒有拍成。那時，周勁豪正在辦上海藝術大學，田氏任該校擔任文學科主任，嗣以周氏負債累累，辭去校長職務，一九二七年秋經全體學生及教職員之公推，請田氏任該校校長，後以周氏否認田漢爲校長，乃憤憤而去，於是另辦南國藝術學院，惜半載而中折，現任活躍於劇壇上的鄭君里、陳凝秋(塞克)、閻哲吾、趙銘彝、陳明中、以及唐叔明、吳作人、吳霞光、均爲當時文，劇，畫諸科學生。(田爲院長兼主文科，歐陽予倩主劇科，徐悲鴻主畫科。)學院停辦後，繼而恢復南國社，並擴大其組織。(包括文藝各部門，但除戲劇外，餘均少活動。)學院時代，創辦南國半月刊，後改爲月刊，當時爲戲劇方面的權威刊物。

田氏的戲劇活動開始於上海藝術大學時代(同時並攝製「斷笛餘音」影片)，當時曾在「魚龍會」上(一星期的連續上演)演出他的舊作「咖啡店之一夜」，新作「蘇州夜話」，「生之意志」，譯作「未完成的傑作」，「父歸」，以及田氏其他新作等。但均無定稿。

到學院時代設戲劇科，旅行西湖時曾在杭州舉行大公演，演出劇目，新作有「湖上悲劇」，譯劇有「白茶」等……返院後並舉行定期公演。學院停辦後，曾以「南國社」名義在梨園公所公演，嗣後兩度去京公演，獲得極大成功。首次公演時，劇目爲「湖上悲劇」，「蘇州夜話」等，第二次公演劇目爲其新作「戰慄」，「南歸」，「古潭的聲音」，「火之跳舞」，「垃圾

箱」，及譯劇「沙樂美」，過無錫時又加演「一致」。

田氏不單是一位劇作家，而且他也是一位詩人，他的情感的奔放，作人的豪爽，以及流露於劇詞中的詩人的情緒，足以表證這一熱情的詩人的氣質。也許因為他那詩人情感過度的奔放，以致使他的劇作充滿了感傷主義的浪漫情調。

不錯，他是一位多產的劇作家，同時也是一位「速成式」或說「即興式」的劇作家，他在初期的創作上，似乎僅僅憑了當時的情感衝動，而並不多用思想去構思，所以他有不少的劇作在初次上演時沒有脚本，如「蘇州夜話」，「江村小景」，「生之意致」等：：這些劇作是根據演出寫定的。這，雖說近於草率，然而決不是一般沒有天才的劇作家能夠如此的。由此，我們也可以知道，作者在戲劇生涯當中是經過一個「幕表制」的階段的。

關於田漢，要說的話太多了，限於篇幅，只好從簡，為了使讀者扼要的明瞭他的戲劇創作，特引田漢選集的編者所寫的一段題記：『以「咖啡店之一夜」（筆者按：此劇係根據其友人李初梨之經歷寫成的）及「黃花崗」而知名於世的田漢氏是中國劇壇上的一個怪傑。其劇作的產量之多，與其感人之深，如今找不出第二個人。他的初期作品，帶着濃重的浪漫感傷情調，如「獲虎之夜」，「落花時節」，「咖啡店之一夜」等劇，皆極得當時不少知識份子的熱愛。其後作「湖上悲劇」，「蘇州夜話」以及「南歸」（按：此劇係作者思想轉變前所作），這種感傷的氣氛遂達到了頂點。同時，卻也作了「垃圾箱」，「火之跳舞」等社會劇。此為田

氏作風轉換期。一九三〇年，田氏思想突變，作「卡門」，但未獲若何之成功。「九一八」事起，以英勇的反帝的高潮爲題材，寫作「亂鐘」等劇。以迄「一二八」又產生「暴風雨中七個女性」，「戰友」，一九三二年的「月光曲」等。三年後，作「回春之曲」，「水銀燈下」，「洪水」等篇，無一不緊緊地把握住當前的時代任務。故洪深氏謂：「能够概括地反映最近四五年來中國政治，經濟，社會的情形，並且始終不曾失去反封建反帝國主義是中華民族唯一出路」那個「自信」的，除了田先生這個集子外，不容易找到第二部（指「回春之曲」）。

但一般對田氏作品仍不能認爲無憾的是：他的濃重的浪漫感傷的外衣，始終是不曾脫下過的。卽以聲震劇壇的「回春之曲」來說，其所含有反帝意識也幾乎爲它的浪漫的故事所掩沒。……」對於這位編者的評語，筆者亦有同感。

從作者的「創作經驗談」里，我們知道他在少年時代因爲時常接觸舊型戲劇，孕育了戲劇的種子，就是作者自己也這樣承認過，他說，他確實是從樂劇的寫作轉入話劇的，例如在故鄉時因爲聽傑仙的大鼓受感動，而寫了一篇「新教子」，時年僅十三歲，武昌起義後，他又寫了「革命軍」，時年僅十八歲，這兩篇東西曾發表於當地的報紙上。

留學東京時，常與日本戲劇界人士往還，他開始寫了「環珴璘與薔薇」，這一劇作可以說是他認眞寫劇的處女作。

田氏曾度過牢獄生活，其改編之「復活」和「阿Q正傳」都是他出獄後的作品。

抗戰軍興，他又寫了「蘆溝橋」，「最後的勝利」，以及自傳式的「秋聲賦」，與洪深，夏衍合著了「風雨歸舟」，另外還有新歌劇「岳飛」，及「新雁門關」，「江漢漁歌」……在武漢時曾與馬彥祥合編「抗戰戲劇」。

近年來他對於新歌劇之創作頗饒興趣，話劇的產量因而減少，比之當年，大有今不如昔之感了！

陳白塵——陳白塵是當代最著名的劇作家之一，他和宋之的、夏衍、曹禺、諸劇作家都是戰時劇壇的健將，在中國劇作家的作品中，筆者尤其愛讀陳白塵、夏衍、曹禺等劇作，我想大多數讀者也是這樣吧。

作者是職業化的劇作家，戰前除了努力於戲劇創作，有時也寫些小說，散文，如「小魏的江山」，「茶葉棒子」等…… 陳氏可以說是一位早熟的作家，十八歲時就出版了他的小說集（風雨集（？））。他的戲劇生涯似乎與田漢有點兒相像，就是說，他也是從舊劇的改編入手的，例如他的初期劇作「汾河灣」等，就是利用舊形式注入新血液的作品。

戰前著有「石達開的末路」，「太平天國」等歷史劇，後者可以說是他的代表作。

凡是讀過「太平天國」的讀者，我相信，都會從那一劇作裏看出他的寫劇天才，以死板的歷史題材，寫成那末活潑，曲折，生動的劇作來，決不是一般庸俗的劇作者可能臻此的。而且每一人物性格的刻劃，都能凸出紙面，像活人一般，尤爲難能可貴。

入川後，他創作了「漢奸」、「魔窟」、「亂世男女」等……老實說，「漢奸」這一劇作遠不如後二者，尤其是「魔窟」，堪稱戰時劇壇上最偉大的收穫。迄後，從主題的選擇上轉了方向，就是說，由描寫敵偽現實題材而改爲描寫大後方的生活了，然而他的劇作仍然是緊緊地把握住時代的任務，這時期，他寫了「大地回春」，「秋收」，「結婚進行曲」，以及最近上演過的「翼王石達開」。（其實，這是「石達開的末路」也重寫。然而對於石達開這一人物的認識上顯然不同了，即是說較以前更深刻了。）

陳氏的劇作不但是編製的技巧上有着優越的成就，而在對話的運用上尤爲獨到，他寫的對話是秀麗地，簡潔地，流暢地，並且他善於運用方言，歇後語，以及雙關語等；……

曾經有一個時期，執教於國立和省立的戲劇學校。但，不久他就離開了，近年來任中華劇藝社理事，在戲劇創作上頗爲努力！

此外，作者著有獨幕劇集「後方小喜劇」（生活版），和「戲劇創作講話」（理論），可算從事寫劇的讀者，不但要多讀他的劇作，尤應研究他的理論的指示。

陳氏年僅三十左右，戲劇生涯的前程還遠大的很，相信，他會不斷地爲中國劇壇創作更多的傑作。

夏衍——夏衍，曾經有人把他稱爲中國的柴霍甫，這點筆者有同感。戰前，他創作了歷史劇「賽金花」，「自由魂」，和「上海屋簷下」，曾經轟動一時，尤其是「賽金花」。

最初，他曾努力於戲劇譯作，特別是日本戲劇，如藤森成吉的「犧牲」，「光明與黑暗」等，這些都是以他的眞姓名——沈端先，出版的。在創作方面，初期作品似乎只有「初春的風」。

我國劇作家當中善於捉住生活現象里的戲劇場面的，不能不說是夏衍。雖論他的劇作與柴霍甫的作品同樣的素樸，冷靜，不熱鬧……但，他最能扼要的通過了藝術的眞實表現了生活的眞實性。作者寫劇的技巧，我們無妨這樣說，他是側重於戲劇的（Dramatic），而不像一般劇作家過分的利用非戲劇的（undramatic）或說劇場的（Theatrical）動作，故意的逗引觀衆，或說低就觀衆，迎合觀衆。這是他唯一的優點。

抗戰以來，他也走上了職業化劇作家的大道，他寫了「一年間」，「愁城記」，「水鄉吟」，「法西斯細菌」，以及最近改編的「復活」……「一年間」的寫作技巧，不但是他個人的代表作，也是整個劇壇上的代表作，因爲在那一時期，祇有這一劇作是跳出公式化的窠臼的。

新的劇作又顯示了新的進步，「法西斯細菌」在作者近兩三年來的諸劇作中也可以說是他的代表作。

曹禺——曹禺（卽萬家寶筆名）是中國最優秀的劇作家，作者的寫作態度，是非常認眞的，可惜他是一位難產的作家。只以他的處女作「雷雨」來說吧，據說他寫了四年的工夫，爲

其如此，所以他在產量上並不怎樣多。

曹禺是以他的三部曲——「雷雨」，「日出」，「原野」——聞名於戰前劇壇的。作者的寫作技巧是細膩的，細膩的有時會叫觀衆不耐煩，有時也近於賣弄，如像「日出」第三幕，以及「北京人」中的效果（北平各色各樣的小販的叫賣聲，以及江泰之大段講吃的台詞），這些效果本來是用來烘托地方色彩的，然而過多了也不大相宜，而且會使那些沒有涉足故都的觀衆莫明其妙。

曹禺是一位極其用功的劇作家，他的外國語文頗有根底，因而他讀的外國劇本也特別多，於是不知不覺中受到外國作品的感染，也許還是我的主觀見解，我以爲作者受易卜生的作品的影響最大。而在處理每一劇作的結局方面，那種以不了了之的手法尤爲相似。從戰前一直到抗戰時期的作品，如「蛻變」，「北京人」，依然還保留着這種作風。（「家」是其改編作品，另外還有獨幕「正在想」。）而同時也保持着他那一貫的優越的編劇技巧，和那流暢的，富有動作性的對話。

有些地方，我覺得他有點兒像蕭伯納，就是說，作者在寫景或舞台指示方面，眞是不厭其詳。

從曹禺的作品認識曹禺的思想，他似乎仍帶有濃重的宿命論的觀念，只是他以新的解釋予以粉飾罷了。例如「雷雨」，劇中人四鳳曾對其母盟誓說，以後再到周家就被雷打死，果然，

後來四鳳「電」死於周宅。「原野」中也不乏類似這樣的例子。

另外，我覺得從曹禺的作品中不易看出光明的指路，在「日出」中他只藉方達生的口，說了幾句羨慕打夯的人們的話，在「北京人」里也沒有把愫芳的出走，明顯的告訴我們，使我們不能不感到作者所指示的光明是模糊的。尤其在該劇中強調了回歸自然的傾向，我們實不敢苟同。倒是「蛻變」里還多少顯示了作者比較進步的思想。然而，無論如何他是一位最有前途的劇作家。這，我想沒有人會否認的。

宋之的——宋之的是以其歷史劇「武則天」和國防劇「烙痕」聞名於劇壇的。抗戰以來，他又寫了不少優秀的作品，如「自衛隊」，「刑」，「鞭」（即霧重慶）以及與老舍合著的「國家至上」等。「祖國在呼喚」是作者由香港歸來後的新作品。

在「霧重慶」里，我們看到了作者大膽的嘗試，在一個場景里同時有兩對人物在談話，這種創作上的新的勇氣是值得我們欽佩的。

作者是善於攝取現實生活的精華部份的，他在語言的運用與人物的描畫上都有其獨到之處。

尤兢——戰前以努力國防戲劇運動而寫下了輝煌的作品——「夜光杯」，「漢奸的子孫」等……而震聲於劇壇的尤兢，也就是抗戰以後與李健吾，魏如晦，吳大，顧仲彝諸劇作家支持「孤島」劇運的于伶。

在上海他寫了「夜上海」，「花濺淚」，「女子公寓」，「大明英節烈」等……「長夜行」是他從香港回到祖國後的又一力作。

假如我們說「夜光杯」是其戰前的代表作，那麼，「夜上海」就可以說是他在「孤島」時期的代表作了。

信手寫來不覺已經寫了十幾位作家了，因爲篇幅關係，其他諸作家只好簡略的介紹，詳盡的敍述只好留待寫專書的時候再說了。

郭沫若是專寫歷史劇的作家，他的劇作的特點是氣魄大。戰前著有「卓文君」，「棠棣之花」，「聶嫈」，……近年來著有「屈原」，「虎符」，「孔雀膽」等……陽翰笙，凡是看過桃李刼（電影）的讀者，總該知道他吧，在武漢他特爲業餘劇人協會寫了「塞上風雲」，這劇給中國劇壇創造了新的風格。「李秀成之死」，以及近年所寫的「天國春秋」等劇，都是不可多得的作品。章泯，不但是劇作家而且也是一位著名的導演，「我們的故鄉」是他在戰前的代表作。抗戰發生後，他又寫了「戰鬬」，「夜」，「苦戀」……馬彥祥也是劇作家兼導演，戰前著有「討漁稅」，「生路」，「械鬬」，入川後，著有「國賊汪精衞」及「古城的怒吼」等……另外還有幾位導演兼劇作家的，如張駿祥、楊村彬、沈浮、潘子農、淩鶴，也各有其優秀的作品。老舍，他是一位著名的小說家，抗戰以來才開始寫劇，他的處女作爲「殘霧」，及與宋之的合著「國家至上」，最近著有「歸去來兮」，「誰先到了重慶」，「張自忠」，「面子

問題」。以及與趙清閣，蕭亦五合著的「王老虎」……作者的文筆像他的小說一樣的流暢，可愛，但，正因爲他是小說家，所以或多或少仍不免帶有小說的風趣，以及他那素以幽默著稱的筆調。其他如鄭伯奇、谷劍塵、向培良、周彥、吳祖光、徐昌霖、王震之、洗群、陶熊等……過去或現在都在這方面努力着。以專門寫間諜戲的陳銓教授近來創作頗勤。

在譯劇方面最努力的當推郭沫若、王了一、耿濟之、曹靖華、徐霞村、崔萬秋、沈雁冰、焦菊隱、陶晶蓀、顧仲彝、潘家洵、梁實秋、陳綿、東亞病夫等……由於他們的努力介紹西洋作品，給予中國創作家在創作上很大的影響。

結語——關於劇作家的敍述，不可否認的是過於簡略，然而讀者從這一簡單的輪廓的描畫，多少對於中國劇作家們會有一個概括的認識。並且從前一段的敍述里讀者亦可明瞭每一時代的轉換，我們的劇作家是如何的把握時代，表現時代了。

記得有人說過，「劇作家是天生的，而不是作做的」。這話自然有它的道理，像莎士比亞，易卜生，莫利哀之流，決不是一般劇作家能與其比擬的，他們的確有着特殊的寫劇天才，然而，我們也不能否認不斷的努力實踐，總有一天會達到眞成功的境地的。愛迪生曾說：「天才的成就，百分之一靠興到神來，百分之九十九靠汗流浹背。」這話眞是千古不移的眞理。

寫劇的天才固然是可寶貴的，假如有天才的劇作家不時常與劇場，演員保持着密切的關係，而同時對於人生沒有深入的觀察和體驗，那末，他的天才還是等於零。相反地，即使我們

沒有天才，而我們卻能不斷的充實生活，認識生活，并經常的與劇場，演員發生着密切的關係，如此，我們的成就必然地會超過「天才」無疑。

中國的劇作家，始終是爲着民族革命而奮鬬的，過去如此，現在如此，將來也必如此！所以中國新演劇運動與中國劇作家的成績是有着更遠大的前途的。（見東方雜誌第三十九卷第十八號）

中國女劇作家論

由於中國婦女自出現於文明史舞台以來，就淪於奴隸的地位：因而她們一直受着「不平等」的待遇。封建勢力的壓迫，舊禮教的束縛，「女子無才便是德」的荒謬口號，這些都是毀滅她們多方面發展的禍根，無疑地，婦女們文學發展的機會也被它們剝奪了！因爲在男性中心的社會里，女子不過是「附屬品」，文學事業好像是男子們的專利品，婦女壓根兒就沒有份兒。她們只要做個賢妻良母；生兒育女的管家婆就足夠了。因而她們所受的教育也跳不出「三從四德」這個圈子去——如「女兒經」，「女四書」……這些鞏固禮教的讀物便成了封建勢力下的女子教育的「寶典」！然而，在那一時代能受到這種教育的已經是不幸中之大幸了。

過去，我們並不是沒有女作家，只是客觀環境沒有助長她們在文學事業上發展罷了！舊禮教的麻醉性限制了她們寫作的範疇，由於她們長期被禁在閨中；不能涉足社會的活動，當然無從表現社會生活，因而她們的寫作生活：只不過當作閒情逸致的消遣而已。她們並不希望以文學聞名於世，而社會也不給她們聞名於世的機會，當然，她們也就沒有盡畢生的精力致力於文學創作的生涯了！

她們之中並不是沒有覺悟份子，只是受舊禮教的遺毒過深，沒有勇氣去反抗，就連當時一

般弄文舞墨的女子們也不敢公然爲反抗禮教而吶喊！

我們從一代女詞人朱淑眞的自責詩中，也可以看出她不滿現實的心情，然而，她却擁有勇往直前的反抗精神。

「悶無消遣只看詩，
又見詩中話別離，
添得情懷轉蕭索，
始知伶俐不如癡。」

我們從她最後的詩句，推測她當時的心境，就可以知道她的情緒是怎樣的抑鬱怨恨了！又如朱淑眞爲了「月上柳梢頭，人約黃昏後。」這一句幾乎落個不貞的罪名。在這種情形之下，她們的文學天才怎麼會得到正常的發展呢？又焉能不被埋沒無聞呢！

一般說來，舊時代的婦女善作低唱淺吟的詩詞，所以，過去我們有着不少的女詩人，女詞人，然而從沒有一位正式的女劇作家。原因並不是她們沒有成爲女劇作家的天才，而實由於客觀環境毀滅了她們這一文學形式的天才發展。

× × × × ×

五四時代是思想革命的時代，新的怒潮爲這一新的時代的人們施了洗禮。於是舊時代的枷鎖被打碎了！吃人的舊禮教經不起時代思潮的冲刷，也就逐漸的被淹沒殆盡了！

革命的女青年參加了各式各樣的社會活動，從此不再有什麼嚴格的性別的限界，文學的園地也就增添了不少的女園丁。

戲劇運動萌芽於「五四」時代，當時曾有不少的作家們參加了寫劇工作，然而在女子方面從事寫劇者，袁昌英女士却是第一個人，她不只做了中國女劇作家的開路先鋒，而且，在當時，她的作品幾乎駕於一般男劇作家之上，凡是讀過她的「孔雀東南飛」（三幕悲劇）的讀者們，我想必不以筆者的話語爲誇張吧。

袁昌英女士的劇作據筆者所研讀過的有六篇，那就是編入「孔雀東南飛及其他獨幕劇」集子里的作品。如：

一、孔雀東南飛（三幕劇）
二、活詩人
三、究竟誰是掃帚星
四、前方戰士
五、結婚前的一吻
六、人之道（自二至六均係獨幕劇。編入現代文藝叢書，由商務出版。）

此外還有一篇「笑」，係由朱紹之輯在模範戲劇讀本里的，因無從閱讀，不敢妄加批評。

現在僅將前六篇分別試評如左：

孔雀東南飛——根據這個故事寫成劇本的，除了袁女士外，另有熊佛西的「蘭芝與仲卿」，季劍的孔雀東南飛，（最後一篇因手頭無原書，只好從略。）雖然熊氏的「蘭芝與仲卿」是一篇很嚴緊的獨幕劇，但，以筆者主觀的見地來論，我更偏愛着袁昌英女士這篇三幕劇，因爲她使這篇故事得到了更充分的發展。

也許因爲她是一位女性吧，所以作者對於劇中人焦母有着更深刻的認識與更清楚的分析，這，我們在她的自序中，以及在作品本身的表現上可以充分的看得出。

另外作者創作的態度也是值得我們欽佩的，作者在孔雀東南飛的創作過程中，適值熊佛西先生的蘭芝與仲卿發表於東方雜誌，作者因爲正在處理着同一題材的作品，唯恐讀過熊氏的作品受了某種影響，或受到傍人的誹議。所以極力控制着自己，一直到脫稿後爲止。再，爲了服裝與演出的形式問題也不厭其煩的就教於人。這些都是做爲一個作家的優良風度；而袁昌英女士可以說是全付俱備了。

爲了印證作者的寫作態度；以及使讀者對於這位女劇作家兼女教授（武漢大學教授）有更清楚的認識，特將其「自序」兩篇略引於此：

「我一向讀孔雀東南飛，就愛這首絕妙的好詞。近年來研究戲劇，更覺得這是一齣絕好的悲劇材料，然而總不敢動手。這次由長沙回來，一晚燈下無事，又把它翻讀了幾遍，越讀越覺得悲慘。那夜夢中驚覺，不由的想到這詩上而去，不由的自問焦母到底爲什麼遣回蘭芝。誠然，

在中國做婆的自古就有絕對的威權處置兒媳婦，焦母之「驅遣」蘭芝，不過是執行這權威能了。然而這個答覆不能滿足我，我覺得人與人間的關係，總有一種心理作用的背景。焦母之嫌蘭芝自然是一種心理作用。由我個人的閱歷及日常見聞所及，我猜度一班婆媳之不睦多半是「吃醋」二字。我並不是說母親與兒子有什麼曖昧的行爲才對媳婦吃醋的。我是說：母親辛辛苦苦親親熱熱地一手把兒子撫養成人，一旦被別一個人毫不相干的女子占去，心裏總有點忿忿不平。年紀大了或是性情恬淡的人，把這種痛苦默然吞下去了。假如遇着年紀還輕，性情劇烈而不幸又是寡婦的，這仲卿與蘭芝的悲劇就不免發生了。

我一把捉住了這個見地，就任想像所之，開始來創造這三幕悲劇了。大約費了兩晚的不眠吧，悲劇的輪廓就隱隱地在腦海內；以後就只有寫作的工夫了。

寫到第二幕中間的時候，一日在友人家偶然見到「東方雜誌」第二十六卷第一號有熊佛西先生一篇仲卿與蘭芝的獨幕劇。我心里不禁驀然一動，急急於想起來讀，而心的另一角里又忽然發出悲哀的警告聲音：「這是自殺呀！當自己創作時，去讀別人同一題目的東西，是我殺自己的創造力呀！」這個警告太可怕了，我不得不遵從！

後又想到胡適之先生及爲騏先生在現代評論（第七卷第一六五期）也有討論孔雀東南飛的文章。雖然他們的文章是考據的問題不與我的創作相干。然而也因爲上面的那警告，祇得暫擱高閣，以待他日再讀。

現在把我自已的東西寫完了，就趕忙把他們各位的文章拜讀了。胡張二先生的考據自然與我無關，熊佛西先生的獨幕劇也沒有使我對於自己的創作增損一字。對於同一樣的事物，究竟各有各的見解。前五年我在北平教書時也聽見有人寫過孔雀東南飛的劇，並且有人排演過。不過我既沒有讀過那劇本，又沒有看見過它演過。所以我這篇東西沒有受別人一毫影響。好歹都祇有我自已負責。……（見自序之一）」

「我寫完這劇並序言（一）之後，我就送給我的朋友雪林女士去看。她看完了就寫了一封很長的信給我。除了許多稱許之外，她給了我不少的提醒與批評。嗣後我的朋友楊金甫先生因公來滬，我又趁機會請他看了。他也一樣的給了我不少的幫助與修改。對於布景方面，他要我寫信去問胡適之先生。我寫了信去問胡先生兩個問題：（一）孔雀東南飛時代的生活狀況，（二）那時的服裝。我不久就得了他以下的回信——

昌英女士：

你問的兩項，都不容易回答。

（一）孔雀東南飛的時代的生活同日本現在的生活略相像，是席地而坐的。但詩中有「阿母推床，小姑始扶床」，「媒人下床去」，「移我琉璃榻，出置前窗下」，等語。證以木蘭辭，「坐我西閣床」一似其時已用一種榻床為坐具。大概南方卑濕，不能席地而臥，沒有床榻，因用為坐具，遂為椅椅的祖宗。古時所謂「案」，略如日本人現時的矮桌；所謂「舉案齊眉」，其

小而易舉可知。棹椅之製似在唐宋之間。近年直隸南部有一地因河水開道，露出宋徽宗時淹沒的一個城，有棹椅之制，今皆在北京歷史博物館。唐以前似無有。

（二）服裝絕不可用戲台的服裝作根據。可靠的根據也不少！（1）古畫，（如宋人臨唐人的搗練圖等）（2）近年出土的土俑，爲數甚多，男女皆有，其服裝皆可據。以上隨筆答覆，不知有當否。適之、十八、五，十九。

經過三位先生的種種贊助以後，我將這劇重新修改了增損了一番。這樣我覺得是可以問世的面目了。布景方面，我大半是照胡先生信中所指示的爲標準。至於服裝哩，我除了一二處，略言顏色的深淺，或外貌的華素以外，沒有詳加說明。我覺得那是主演人及演劇人的責任，若是這劇將來有出現於舞台上一日的話。

再者，我這劇本的情節有許多地方與原詩里面所敍述的很有差別，譬如小姑在原詩中祇是一個小孩，而在我的劇本中，却是很重要的人物，又如我把仲卿和蘭芝跳水自盡等等，都與原詩相差很遠。然而舊題創新作，想必也是文學界准許的吧。

最後，雪林及楊胡二先生對於我種種誠懇的幫助，我在這里表明我百二十分的謝意。作者識。』

從作者以上的兩段序言中，使我們清楚的理解了作者創作的嚴肅態度，以及其「藉舊題創新作」的編劇技巧。在我們還沒有談到孔雀東南飛以前，首先把作者對於此劇創作過程的自白

申引於此，想來並不是徒佔篇幅而毫無意義的事吧！

五四運動以後，由於時代思潮的激盪，對於社會改造及婚姻問題頗為重視，因而當時關於這類問題反映於理論之撰述和文藝作品之創作者，觸目皆是。孔雀東南飛即是其中的一篇名作，此劇發表後，曾引起社會上的普遍的注意與熱烈的討論。

也許由於作者對於法國文學研究有素，所以在劇作的編製上多少總帶着一些法蘭西的風格。特別是其他幾篇獨幕劇；那就是說，她的分場方法是受着法國戲劇的影響的。

孔雀東南飛可以說是一篇時代的悲劇，在舊時代的社會當中，像這樣的婚姻上的悲劇的產生，可以說是必然的結局。我們要想根絕這種類似的悲劇，我們首先必須改造社會；從封建遺毒的環境中擺脫出來。這篇戲劇產生的原因是有着它的社會的，和時代的底背景的，當我們剛剛踏進了新時代或新的社會當中；我們一面要根絕舊時代的悲劇，同時我們尤應當心在過渡時代將要產生的某種悲劇。可是，在本劇中作者只是反映了歷史的真實，並沒有留給我們什麼解答，就是說，作者忽略了給我們指示出一條光明之路。也許作者為避免「大團圓」的結局，而特別以悲劇的結局來強調悲劇的氣氛，像這樣的結局給一般思想家讀或看了以後，他們當然可以回味它的寓意，追思它的時代背景，理解主人公為什麼有這樣的悲劇的結局。由於哀悼過去，卽可以提醒未來。然而劇場里不都是思想家，不都是對於戲劇技巧有研究者，這樣，豈不是只引起大多觀衆的兩眼熱淚而已！出了劇場以後，恐怕萬事皆空，因為它的教育價值稀薄的很。

固然一篇戲劇不能爲全數人所滿意，但，大多數的教育價值是應該顧到的。老實說，作者處理這篇故事；在技巧上是成功的，在編製上尤其緊湊。而在人物性格之描畫與乎心理之分析上也恰到好處。

在第一幕中所用的懸念（Suspense）這一技巧是非常得體的。現在把第一幕的幾段對話申引如左，讀者讀過以後便可以明瞭作者對於劇中人焦氏母子二人的心理過程的分析是如何的精細而老到了。

仲：媽，你以爲我還小得很哩！
母：二十歲了，也不算小。
仲：二十歲了，也不算小，（望着母親苦笑）
母：你發什麼傻？
仲：我不是已經二十二了嗎？
母：就說二十二吧。
仲：媽，你不覺得我大了嗎？
……………
仲：媽，別誤會我的意思，我不是說我會死。
母：你是說什麼？

仲：我說兒女長大了，免不得要……

母：（哭聲）免不得要離開我嗎？（筆者按，誤會了仲卿的本意。）這話怎麼出得你的口？你去了，我靠誰呀？那我眞要和你自己拚命了！（不由得淚下如雨。）

仲：媽，你這又來了，我那會離開你？我的意思是：兒女長大了，都各有各的前程，各有各的生命，各有各的生趣。

仲卿索與把隱藏在心底深處的話語一氣道出，然而由於各人有各人的立場，思想，或心理，偏偏又給了他一個不滿意的答覆。並且誤會到另外的問題上去了。

母：在我身邊，就荒廢你的前程嗎？就阻礙你的生命嗎？就妨害你的生趣嗎？你這孩子怎麼這樣說話！難道做娘的不該對你好嗎？難道……（怒形於色）。

焦氏是充滿了自私心理的一位舊時代的婦人，她把仲卿當做她的私產，她只爲自已打算，而不爲正在需要異性愛的兒子着想，反而把一個無辜的青年「栽誣」一頓，眞是大大的寃枉！讀者或觀衆在這時必然擔心他們母子將要發生劇烈的衝突或糾紛，（這是作者「賣關子」的技巧，同時，也是使這一悲劇向前發展的開端。）正在千鈞一髮之際，劉姥姥給他們解了圍，並且利用姥姥的經驗埋伏了以後的發展，以及預示仲卿與蘭芝殉情的地點——淸水塘。這些都是作者匠心的筆法。

仲：（哀求）媽，媽，我求你息怒，我不說就是了，我不說，（忽然外面說話聲），誰來

了，請媽去看看。

……………

姥：其實痛苦不在守節，而是苦在我們這顆心沒有地方安放。（傍圈是筆者加的。）

母：自然安放在兒子身上呵！沒是兒子的守節，那自然是想像不到的痛苦了。

姥：自然，兒子小的時候，他的心里還有你安放心兒的地方，也可說祇够你安放的地方，可是他一天天長大了，心的容量也大了，先祇有母親這顆心放在里面，他覺得太空虛了，定要有別的心插進去，塞得滿滿地他才快樂哩！（經驗之談！）

母：（打一個寒噤），可是母親的這顆心總該占在中間呀！（還在自私，還在鑽死牛犄角！）

姥：那可是應該的。不過四圍的東西把你圍擠起來也够你不舒服的了。（一語道破。）

母：姥姥說的太可怕了！

姥：也沒有什麼！好在這種痛苦，雖然够受，可不久就有紓痛的良藥：等到孫兒出世了，我們的心就可以搬到孫兒的那片嫩柔心里面去占個地位。（老年人的心情，是抱孫主義。）

母：好！等到孫兒長大了，別人又把你從他心里擠出來！

姥：那時候年紀老了，一切也就淡漠了，還怕擠嗎？

母：你老人家的話可眞令人寒心！

姥：我們生來做寡婦的人就認定把這苦杯飲到底。（充分的說明了封建時代的寡婦哲學。）

母：……（起初掩耳不聽，既而黯然淚下。）（搔到癢處！）

姥：（老淚淋漓）我是過來人，你的悲傷我是懂得的。不過你要記得：後半世的福氣就是這樣掙來的呀！

母：（繼續啜泣得抬不起頭來）……我的心是再不能搬家的……（造成悲劇的主要因素！）

姥：……況且我們守寡，一來爲丈夫承宗接後，二來爲暮年圖個旌表。（犧牲的誘惑！）我們所持的主意原是喫苦，犧牲。……我們一生的功績就在征服了這顆心。村口那座白石貞節牌坊就是我一生與心爲難的戰績。（老實話。）

母：姥姥，難道我們立志守節，就是有意要宰我們的心嗎？（一點也不錯，就是自已跟自已的心過不去！）

姥：我的經驗是差不多如此。

……………

媒：太太何不早把媳婦娶過來，好作「含飴弄孫」（這是作者說話，不像出自劇中人之口者。）之樂？

第一幕寫得相當不錯，劇中逗弄的穿插不但富饒情趣，而且也吻合人生的眞實，合於劇情

發展的邏輯性，尤以心理過程的描寫細膩而親切！

第二幕：

第二幕距第一幕不過兩三年的光景，那正是夏末秋初的時節，同時也就是「秋風秋雨愁煞人！」的季節。全劇的悲劇氣氛在這幕可以說達到了悲劇的頂點，而且已經明顯的指示出仲卿與蘭芝必然走上悲劇之路的趨向。第二幕的佈局尤爲精彩綿密，對話亦絲絲入扣。現將其中的主要對話申引如左，以饗讀者：

妹：哥哥和嫂子還不是時常打做一團。我不信大了就不該頑。

母：好樣不學，偏要學她那醜樣！

妹：我不覺得這是醜樣。這是人生的樂趣。一天板着臉孔過日子有什麼好處？

……　……

從焦氏母女的這幾段對話裏，我們可以知道仲卿與蘭芝，他們夫婦間是如何的相親相愛，而同時也可以明白焦氏是如何的忌妒她的兒子和兒媳了。

小姑（即仲卿之妹）認爲她嫂嫂十分賢慧，特意勸其母不必時常遷怒於她，反而引起焦氏的火氣，恰在此時，仲卿由外歸家，在沒有見過母親以後，先到自己房里去換衣服，不幸使女把這消息無意中告訴焦氏，於是火上加油，悲劇的命運亦從此註定！

焦氏決定把蘭芝遣歸娘家，仲卿說情，反遭護妻不孝母之名，就在這種情形之下，這對可

憐蟲就被命運之神弄得各自東西了。可憐他們只會十八世紀的那種海誓山盟的把戲，而沒有衝出烏烟瘴氣的環境，或改造環境的勇氣，焉能不做爲時代的犧牲者！

蘭：但是，我有親父兄，生性暴如雷，我雖要爲你堅守，恐怕到頭來仍是不能由我作主。到那時節却如何是好？

這段對話的功用不只是做爲悲劇結局的伏筆，而且也顯示出守法社會下的女子是如何的懦弱無能！一切都信着性的由環境擺佈，絲毫不敢自作主張。可憐！

第三幕：

蘭芝被逐回娘家已經有兩個月的樣子了，正是暮秋時節，這，好像暗示着新陳代謝的意思，它告訴我們這類的悲劇將隨着舊的時代而被淘汰了。

這幕是由頂點而轉降到結局的一幕戲。從始一直到結尾，仲卿的妹妹成了絕對主要的附屬人物，作者之所以把原詩中的人物（不大懂事的一個小孩子），改爲一個十七八歲的少女，是有着特殊意義的，非如此，不足以把這一串列的故事織得如此綿密，不如此，便不能幫助故事向前發展。

姥：因爲焦太太不喜歡她。

花：焦太太幹麼不喜歡她呢？焦太太不喜歡她，她就不能做仲卿嫂子嗎？（替兒媳婦主義）。

姥：是呵！焦太太不喜歡她，她就不能做仲卿嫂子。
花：這是什麽道理？
姥：因爲焦太太是仲卿哥的母親呀！
花：是的，我懂了。母親不喜歡誰，誰就不能做兒子的妻子，是吧？（一語指破造成婚姻悲劇的癥結）。
姥：正是這樣的。你將來出閣也是這樣的。

這是在蘭芝與仲卿投水殉情之前的一些對話，這些話語充分說明舊時代做婆的一般心理不健康的狀態。

作者幷藉她們另外的對話，說明清水塘的深度，如「那塘是很深的」，這一伏筆使讀者或觀衆讀到或看到投水自盡的場面就不覺得突然，或不合理了。作者面面顧到，處處細心的寫作態度是值得我們喜悅的。缺點幷不是完全沒有，如有時對話失之於生硬或冗長；以及不合劇中人之身份的（這是少數中的少數）。另外也沒有顯示出積極尋求出路的鬥爭或向上意識……但，無論如何，這是一篇值得推薦的佳作。

活詩人——是一篇充滿着詩意的獨幕劇，作者以劇中人張教授做爲自我的化身，肯定了詩的定義，並說明寫詩的精神，或者說，作者所要求於我們詩人的理想，就是：詩人應該成爲活詩人。這篇戲可以說是作者教讀生活的一段插曲。

究竟誰是掃帚星？——這是一篇戀愛劇，它的主旨是這樣的：希望人人不要只做照規矩行動的星球，而且更要進一步的做最危險的星球——掃帚星。換言之，就是期望每個人都要做個進步份子，要走到社會前邊去！不要做一個時代的落伍者。

作者推崇惟我的哲學，她以爲只要問心無愧，儘可不必顧慮別人的意見。她似乎是一位極端的個人主義者。這篇獨幕劇可以說是作者的哲學的自由。

前方戰士——是描寫革命軍北伐史實中的一段插曲，在短短的一篇戲中充分的顯示出作者的技巧，同時也強調了革命戰士的革命熱情。雖說是一篇獨幕劇，但，無論在結構的處理，或故事的選擇上都算得上歌頌革命時代的不朽之作。

婚前的一吻——這也是一篇戀愛的趣劇。它的主旨是倡導婦女犧牲自我，完成別人。這好像受了基督教義的薰染，所不同者，作者更希望女性成爲英雄主義者。至於人物性格的刻劃，和結構的處理，都表現着十足的傳奇意味。劇中人那種犧牲自我，完成別人的精神，恐怕只能存在於作者的腦海里；而不會生長在現實的社會中吧？

人之道——這是一篇過渡時代婚姻問題的獨幕劇。我們相信這種類似的故事在過渡時會必然發生，而且有着它的普遍性的。關於穿插方面雖近於巧合，但，戲劇中是不能避免這種偶然性的，這些却無可厚非。劇中的缺點，除了部份的對話過長，另外就是作者以劇中人梅英女士做爲她的化身，大發婚姻問題的議論，頗似說教，自然，一篇戲，無論如何是避免不了作者的

哲學的，但，如果在一篇戲中儘情的討論一個問題，而不儘量以動作來表現或說明理論，在編劇技術法當中多少是犯忌的。與其那樣，倒不如寫篇論文來儘情的發揮，討論比較妥當些。

關於作者的「笑」這篇戲，因手頭無原書，只好留待異日再談。作者可以說是一位婚姻問題的劇作家，在孔雀東南飛這個集子里，除了前方戰士一篇，沒有一篇戲不是與婚姻問題有關的。

作者不但是中國一位有名的女劇作家，就以她的文學修養和編劇的技術來論，與當代一般有名的男劇作家也滿可以並駕齊驅的。惜乎，近年來她不多在這方面努力，也許教讀生活分去了她大半的精神，使其無暇從事於寫劇生涯了！但，我們期待着作者今後能有更多的佳作問世，這並不是屬於爲女性爭光的單純問題，而是爲了使中國的劇壇，多增加一位劇作的生產者！寄語昌英教授，祖國正需要你，劇壇也正在向你招手，希望你重振寫劇的精神，參加到戲劇陣營里來吧！

× × × × × ×

另外還有一羣女劇作家，她們之中有的是從事於音樂的如安娥，有的是從事於演劇藝術的，如趙慧深，有的是從事寫小說者，如白薇，綠漪……但，她們也都在這方面努力過，特別是白薇與濮舜卿這兩位女劇家。只以目前處於戰爭期間，原書借購無門，所以無從批評，在這里我們謹先把這些女劇作家的作品，據筆者所記得的盡量列出，俟最後勝利到來之日，再爲補寫，這點還希望我們的女劇作家們與讀衆特別原諒。

白薇——白薇女士的打出幽靈塔是曾經轟動一時的劇作。此外著有娘姨，假洋人，樂土，故同志，訪婁，以及詩劇琳麗。不幸這位有着寫作前途的女劇作家，在抗戰期間由於身體的不健康，沒有更多的劇作出現於戰時的劇壇。

濮舜卿——這位女劇作家自從她的，間樂園，愛神的玩偶，黎明，……問世以後，一直到現在還沒有發現她再有什麼新的著作。

戰前陸小曼女士也曾經與已故名詩人徐志摩合著了一本下昆崗，陳白冰著有晚飯之前，陳淑媛著有宿舍小景，蘇綠漪著有玫瑰與春，鄒月著有路口，安娥著有兵差，趙慧深著有重逢……以上除了安娥與趙慧深尚在這方面努力，其他幾位女劇作家早已聲消跡匿了。但，我們不必因此就悲觀起來，因為活躍於戰時劇壇的女劇作家尚大有人在。

趙清閣——凡是留心戲劇與文藝運動的讀者，不問你圈內的或圈外的，對於這位多產的女劇作家最該熟習的吧。作者不但是戰時劇壇最活躍的一位女劇作家，而且在戰前對於寫劇工作也相當努力；不過，由於她是一位多方面的作家，因而在戰前在寫劇工作上遠不如其他形式的文學作品生產得多，這倒是不可掩飾的事實。然而也對於寫劇生產從未放鬆過，抗戰軍興後，作者脫離電影工作，奔馳於前線，後方，以及窮鄉僻壤，從事演劇宣傳工作，在服務於抗戰的實踐生活當中，她吸取了許多寶貴材料，做為她寫劇的寶庫，因而也就擴大了她的寫劇範疇，增加了她的戲劇創作的產量。

作者在武漢時曾主編彈花半月刊，係一文藝綜合形的刊物，擁有大批讀者。爲了維持它的生命雖在經濟狀況極度拮据之下，仍使其繼續出版，一直到三十一年，因了印刷條件的困難，兼又病魔纏身，臥床不起時，始不得不揮淚停刊。但，在這期間猶爲華中圖書公司主編彈花文藝叢書。作者爲文藝與戲劇工作奮鬥犧牲的精神由此可見。

她曾一度參加了教育部戲劇組從事戲劇整理工作，不數載即離去，專心從事戲劇寫作。最近又爲成都中西印書局主編中西文叢，工作異常繁冗，作者因曾患初期肺病，以致身體健康頗成問題；然而她的精神尚佳，所以並不因爲她的身體素弱，而低減了她創作的生產與熱情。

關於這位女劇作家，我們應該談的話太多了，但，限於篇幅，我們只好扼要的擇其比較重要的幾篇劇作概括的談一談。

如果讀者不健忘的話，總該記得抗戰以前作者在文藝月刊（戲劇專號）上所發表的血債吧。從那時起，就留給大多數讀者一個深刻的印象。不過，彼時作者多努力於小說的創作，因而戲劇的發表並不多見。

作者的戲劇生涯可以說是隨着抗戰的烽火向前發展的，在抗戰期間，作者不但努力於戲劇創作，而在理論建設方面亦不遺餘力。如作者所著的抗戰戲劇概論，戲劇寫作方法論……就是一個很明顯的例證。

近年來，戲劇集出版問世的有正中書局之反攻勝利， 獨立出版社之過年， 婦女月刊社之

活……前二者爲獨幕劇集，最後爲多幕劇集，其中尙收入歷史劇花木蘭等篇。……單行本方面，如華中圖書公司出版之女傑（彈花文藝叢書之一）商務印書館出版之生死戀，文藝先鋒發表之此恨綿綿，文學創作發表之王老虎（與老舍蕭亦五合著），不久以前由中電劇團演出之桃李春風（與老舍合著）……

自然，作者在抗戰期間的戲劇創作的產量，尙不止此，這里所提及的，不過僅就筆者曾經讀過的一部份而已。

假如叫我把作者的劇作逐一批評，不但篇幅不允許，就是個人的精力恐亦不能勝任愉快，因此，不能不選擇幾篇出來，略加評論，我想無論作者或讀者都能原諒我的吧。

先談桃李春風，桃李春風一名金聲玉振，係爲了紀念教師節而作，原劇載於文藝先鋒第三卷第四期。這個四幕劇是作者與名小說家兼劇作家老舍先生合著的，一二兩幕係老舍執筆，三四兩幕係出於作者的手筆。我們無論從作者的編劇技巧，以及對話寫作而着眼，却已充分的顯示出作者在寫作技巧上確實跨過了以往的階段，這種成就不是偶然的：完完全全是由作者在不斷的寫作過程中磨煉出來的。

三四兩幕的佈局是相當緊湊的；不過小疵並非完全沒有，例如在第四幕里我就覺得辛永年的性格與全劇的階調不大諧和，因爲他在前三幕的言行上已經充分的表現出他爲了教育事業可以犧牲一切，像他那樣意志堅強的人怕不會因爲姪女的死去，而就有了放棄教育事業的念頭

吧？質諸作者，以爲然否？據聞作者在演出後（中電劇團在一團演出）對於結局另加修正，我們希望這一缺點在單行本問世時不再存在。

此劇上演時曾獲得政府雙重的獎評，劇本本身榮獲獎狀，作者與演出團體而榮獲獎金。關於演出團體獲獎事，向無前例，中電劇團由於上演桃李春風而爲戲劇界創了一個新的紀錄，這點是值得我們珍視的。

生死戀——生死戀係作者根據張道藩先生改譯之狄四娘改編的；原劇係十九世紀浪漫主義作家雨果所著，曾於一九三〇年由東亞病夫照本來面目譯出，劇名爲「項日樂」，（眞美善出版），繼而由張道藩先生把它中國化了，戰前曾由國立劇校演出，頗得好評，作者鑒於抗戰期間，我們的劇壇時常感到劇本荒的痛苦，補救的辦法，除了加緊創作，而改編名劇也不失爲一個很好的辦法，因此，作者乃根據道藩先生的改譯本把它改爲抗戰化了。關於此劇改編之眞實評價，似乎無須筆者再加什麼註腳，因爲我們的戲劇家洪深先生爲此劇所寫的序言中已有了很好的評語了。

生死戀係交由商務出版，問世不久，即演遍各地，而且沒有好久已再版三次之多，由此也可以說明該劇的演出效果了。

最近再版之增訂本，已由作者根據演出時之舞台效果與乎各方面之批評，詳加修改，可以說已成爲一篇很完善的作品了。

此恨綿綿——此恨綿綿乃是作者根據電影劇本「魂歸離恨天」寫成的一篇五幕悲劇。此劇可以說是作者最成功的作品，雖然其中仍然存在着些漏洞，然而就全劇的整個性來論，它確實是成功的。

作者在劇中的人物性格的刻劃上，以及全劇的故事順序的發展上，把握得頗爲深刻，綿密。也許是筆者神經過敏吧，女主人公安苡珊小姐似乎是作者的化身，我不敢說這故事是作者的自傳。然而，至少在身體的健康上，以及她那種犧牲自己完成別人的精神上是與作者相似的。

對於安克夫的處理上，我覺得有點過火，他既是一位抗戰的軍人。一、他似乎不應該取那種淺薄的報復手段，如對於安苡辛和林白莎，特別是對於林小姐那種行爲，尤爲不當。二、她更不應當以少數的金錢收買了安宅祖產。

其次，安苡珊既是熱愛着安克夫，爲什麼不去同甘共苦，同生共死的去參加抗戰；而偏要委身於林海笳那一流氓型的教授。此點實令人難解！也許作者爲了吻合戲劇的命名——此恨綿綿——的原因，而不得不這樣予以曲折的編製，這，或許是最大的理由呢。報載此劇將由中國萬歲劇團演出，作者預備再加修改，我希望着它能成爲絲毫沒有缺欠的佳作。

作者最近脫稿之多幕劇「桃」尚未發表，不便評論。三年前作者曾以舊瓶裝新酒的形式創作了「賣國求榮」，暴露汪精衛的叛逆行徑。曾由漢劇宣傳隊演出，博得好評頗多。

趙慧深——趙女士係文學家趙景深的乃妹，曾於戰前參加唐槐秋領導之中國旅行劇團，從事演劇工作，她曾以扮演雷雨中之繁漪聞名於全國。她的文學造詣頗深，以此常執筆爲文。一九三四年她創作了「重逢」之後，由於演劇工作的繁重，作品也就不多見了。一直到抗戰軍與後，才又開始了創作活動。民國二十八年間她根據廖抗夫的夜未央改編爲抗戰劇——自由魂，交由上海雜誌公司出版，並由賀孟斧導演（業餘劇人協會演出），上演於後方各大都市，頗得好評。繼後作者即加入應雲衞領導之中華劇藝社工作，年前曾以淪陷區生活爲題材寫作一篇多幕劇「如此北平」。

沈蔚德——沈蔚德係國立劇校高材生，畢業後即留校充當助教，旋入國立編譯館從事戲劇研究與整理工作。她的處女作「民族女傑」曾榮膺教育部劇本徵選之第一名。其創作技巧由此可見，無須再由筆者曉舌了。惜其最近並無新作問世，抑或正在埋頭寫作中。

安娥——安娥女士曾畢業於北平國立藝專。作者長於音樂詩歌，所以與其說她是女劇作家，反不如稱她爲音樂家或女詩人來得妥切些。但，作者對於此道亦頗愛好。一九三四年她創作了一篇戲劇，命名「兵差」，一九三八年她又創作了詩劇「高粱紅」了，交由上海雜誌公司出版。老實說，抗戰期間，作者多在詩的寫作方面而努力，因而沒有使得她的寫劇技能繼續發展下去。

丁玲——她是一位有名的小說家，在抗戰期間她也嘗試了寫劇工作，她曾以日本俘虜的厭

戰心理創作了一篇戲劇——「重逢」，問世後，曾演遍於各地，一般說來，可以稱爲描寫得很細膩的劇作。

此外，徐萱女士曾與洪深先生根據最後一計改編爲死裏求生（生活版），梅英女士也寫過一篇詩劇「天明了」。

尾語：綜上以觀，中國的女劇作家在量的方面是如何的稀落，戰前與抗戰期間並沒有什麼顯著的差別，或說增減。我們總希望這不景氣的現象早早變爲歷史的陳跡。假如沒有像趙清閣，趙慧深，沈蔚德……這幾位女劇作家活躍於戰時劇壇，那麼，在這個大時代里女性以寫劇生涯服務於抗戰的，可就更顯得冷清了！

這里所寫的不過是三十年來女性參加戲劇創作活動的一篇速寫，根本談不上算什麼批評；僅僅繪出了一個簡略的輪廓而已。然而這又臭又長的文章，或許可供研究中國新演劇運動者作爲參考資料，能如此，我的筆墨就算沒有白廢。我的願望也不過如此而已。拉雜寫來，倘希方家指正。

一九四四，元，三，傍晚脫稿於佛來洞。

中國戲劇運動之路向

中國新演劇運動自有史以來就有着兩條路：一條是屬於都市的，一條是屬於農村的，不過，最初，這路向只有前者兌了現，而後者仍然處在半意識半行動之中，換句話說，就是只有口號沒有完全見諸實行。至少是沒有普遍的實行，像都市劇運來得那樣廣泛，起勁！

新演劇運動恰巧與中國舊型戲劇的發源有着絕對不同的基點，舊型戲劇是勞苦大衆自己由勞動血汗里創造出來的民間藝術，當被支配階級或士大夫階級發現了它的時候，立即據爲己有，成爲他們那一集團獨享的娛樂品了！從此，民間的藝術變成都市的商品。等到這羣老爺們再發現了它的「使用價值」時，於是再變而爲統治階級愚民政策的麻醉品了！這時的舊型戲劇已經變了質，因爲它經過了士大夫階級的美化手段，它不再是眞正的民間藝術，而是改造過的「僞藝術」了！原因是它注入了奴役民衆的毒素！

新演劇運動發源於反帝反封建的鬥爭，雖說它的發源地是在都市，傳播者是知識階級，但，它的出發點是爲了淨化民衆固有的思想毒素，注入新的思想血液，以便使他們的思想健康起來，行動積極起來，都能爲國家爲民族的生存而奮鬥！因而，必須把這消除毒素的工具——新的戲劇——送到廣大的農村去！因爲那里居留着爲國家爭生存的雄厚的武力或資本——民

衆。忽略了這羣廣大的民衆而空談民族革命，一切都等於零！筆者之所以寫這篇短文底理由，完全是基於提醒從事戲劇運動者對於路向應有的警覺！

× × × × × × ×

五四時代可以說是思想解放的時代，也可以說是中國新文藝術思潮當中的一個浪漫主義時代，因爲我們當時內受封建社會和軍閥淫威的桎梏，外受帝國主義的欺凌壓迫，經過偉大的五四運動，新的思潮伴隨着爲民族革命運動的新時代；洶湧澎湃於全國。由於我們從多年的，各色各樣的惡勢力的壓迫下解放了出來，當然表現在生活情緒上的情感都是沸騰的，滾熱的，幾乎理智有時都不能束縛住它，正如剛中了「航空獎券」的窮光蛋；生活上起了突然的變化，不知怎樣處理似的。但，五四運動的爆發是基於反帝反封建的鬥爭，在這一目標之下，便認定了凡是舊的都在打倒之列，相反地，凡是新的都列入建立之範疇。有時也許難免亂了步調，但，結局總是利多於害的。新的戲劇就在去舊建新的環境中應運而生，而且進一步的成了宣傳民族解放的武器，鼓吹新思潮的號角了！

五四運動帶來了社會改造，平等自由……的新理論，因而善良的廣大民衆在幾千年「民可使由之，不可使知之」的愚民政策下的傳統理論當中解放了出來，並且根據「民爲邦本」的原理，對於這羣新中國的主人——民衆又有了一個新的評價。「一切爲了民衆」成了當時的一種新風氣！於是，「戲劇大衆化」，「到民間去」的口號響徹雲霄。因爲在民族革命實踐的過程

中，體認出民衆是革命的原動力，通過民衆才能奠定革命的基礎，反之，輕視民衆就等於涸竭了革命的源泉。這，完全是從革命生活里體驗出來的最真實，最正確的真理。

然而，要想使全國民衆都集中在一條革命的路線上來並不是無條件的，一蹴而就的事件。必須綿密的通過喚起民衆的基本工作，首先應當使他們澈底瞭解民族革命的真實意義，然後他們才能參加到革命的陣營里來，成爲有力的革命戰士．

怎樣喚起我們的廣大民衆呢？無疑地，必須通過教育的手段，因爲教育是組織民衆，訓練民衆的最有效的武器。問題又來了，中國是以農立國，因而眞正的民衆——農民（百分之八十以上）是居留在廣大的農村里，他們終年在辛勤的流着血汗「日出而作，日入而息」的工作着，生活着，試問他們能有受學校教育的機會嗎？當然沒有。然而爲了要喚起他們爲祖國爭生存的警覺心，決不能「因噎廢食」的讓他們永遠混沌着生活下去，於是平民教育或社會教育，便成了喚醒民衆，教育民衆的最主要的工具了！

我們知道在社會教育當中，有着多樣性的教育方式。自然，口頭講演，文字或藝術圖形的宣傳方式，也能獲得教育民衆的效果，然而這些間接的宣傳方法遠不如戲劇表演更來得有效，使民衆感到親切，喜悅，因爲戲劇不但能訴諸聽覺，而且也能訴諸視覺，所以它是最直接，最富於宣傳性的藝術形式了！戲劇可以說是沒有字的教科書。

況且，民衆終年辛苦，毫無娛樂，我們利用帶有娛樂性的戲劇，表演在他們的面前，一方

面可以調劑他們的枯燥生活，另一方面又可以藉戲劇的藝術形式灌輸新的知識，使他們在不知不覺中認識生活，理解生活，貽取教訓，這的確是一舉數得的教育方式。

記得熊佛西在其所著的「寫劇原理」裏有這樣一段話：「你誠心教訓人，人倒不服你的教訓，你不誠心教訓人，人倒不自禁的受了你的感動。」最近定縣（按：在抗戰以前）公演我的「屠戶」就是一個極好的例子，該劇大意是有「孔屠戶」者，平日以重利借貸，搬弄是非，欺壓良善，鄉人敢怒而不敢言。演到第三幕孔屠戶侵佔王大的房屋時，台下有一青年農民突然起立，臉紅耳熱，大聲向台上罵道：「揍他媽的老渾蛋」！那時我正混在台下看戲，見了這種情形不覺深受感動。回憶當時我寫「屠戶」劇本時，並沒有存心要觀衆反對「孔屠戶」，結果觀衆倒有了這種反抗的表示。正所謂「有意栽花花不發，無心插柳柳成蔭。」

佛西先生從事農村戲劇有年，他這寶貴的經驗是值得我們記取的，因此，特引證在這里，用以印證民衆從戲劇形式中感受教育的必然性，同時，也可以證實「寓教育於娛樂」是教育民衆的不二法門。

世界上戲劇形式最複雜的莫過於中國，因爲她有着廣大的土地，無數的農村，因而在不同的省份里都各自有着它們各自不同的民間戲劇，或說地方戲劇，雖說它們的形式複雜，然而內容的思想却是一律的，就是說，這許多舊型的民間戲劇，都是充滿着違反時代思潮的思想內容，它們都塗染着極其濃厚的封建色彩。自然，不可否認地，這些戲劇在某一時代也盡過教育

民衆的任務，指示過民衆的生活方式，和做人處世的態度，然而，時代不同了，我們要想生存在二十世紀的科學時代，就必須使全國民衆具有新的思想，新的世界觀，而後才有生存在這個偉大的時代里的資格，進而他們才能參加革命的鬥爭！

傳播新的思想，必須通過新的形式，這是天經地義的道理。就拿戲劇來說吧，舊型戲劇只能容納歷史的現實，而不能表現當前的活生生的現實，因爲形式左右着內容，內容也決定着形式，所以新的內容必須通過新的形式，假如硬把新的內容塡塞在舊的形式里，那表現是會不倫不類的，觀衆看過以後，決不會有什麽好的反應。新的戲劇存在的社會基礎就在於它能表現時代，把握住時代。

「戲劇下鄉」的口號的提起，幷不僅是對舊型戲劇爭長短的鬥爭，而是着重於輸送新的思想到民間去，給他們注射新的思想血液，使他們的思想先健康起來！因爲思想是行動之母，換言之，行動是決定於思想的。我以爲這是「戲劇到民間去」的最鮮明的理論基礎，而且也是最正確的戲劇路向！

說老實話，戲劇本來是民間的產物。記得托爾斯泰曾說過：「一切藝術都是由勞動階級創造出來的」！戲劇當然不能例外。在前面我們已經略略提及，這種民間藝術創造出來以後，而與創造者同一階層的人們——民衆——幷沒有享受多久，便被支配階層搶奪了過去，成爲他們消閒的娛樂品。

現在，民間所存在着的一些舊型戲劇已經不是它們的本來面目了，它們已經變了質，因爲特殊階級利用這一民間的藝術形式作爲他們麻醉民衆思想的一種優良工具。它們的內容大多是超現實的，盡量給老百姓灌輸宿命論的思想，以便維持統治階級的政權。

過去的讓它過去罷！

我們要動員全國民衆參加民族革命的鬥爭，就必須先洗清民衆思想中的封建的毒液，健全他們的心理，然後，他們才能成爲一支爲民族生存而革命的鐵軍！

所以，我們無論爲了抗戰，或爲了建國，都必須把封建時代支配階級取之於民的戲劇藝術，歸還於民。直截了當的說，就是送到民間去！但是，我們目前所需要交還於民的戲劇，並不就是原封不動的舊型戲劇，而是充滿着時代思潮的戲劇，也就是反映民衆生活，表現民衆革命鬥爭，鼓勵民衆向上的意識，以及作爲大衆喉舌的新的戲劇——話劇。

教育底目的是整個的；那就是說，教育的對象是全民，沒有階級，年齡，職業，……的限制，戲劇也是教育的一種手段，因此，新的戲劇也應當和新的教育一樣的做到全民化，換句話說，就是大衆化。不過，大衆化從戲劇理論方面講來，我以爲應從這一問題的兩面來解釋：一、戲劇應該大衆化是不成問題的，它應該普遍，不該成爲少數人的娛樂品，而應當成爲大多數人的教育。二、戲劇既然應當成爲大多數人的教育，就必須注意或考慮到戲劇內容是否能爲大多數人所接受或消化，因爲每個人所受的教育不同，當然他們的知識水準也不會完全一樣。

基於此，我們要想實現戲劇大衆化，就必須先使其內容「大衆化」，也就是說，能做到使農夫村婦一看便懂得的地步。否則，儘管新的戲劇都輸送到全國農村的每一個角落里去，結果戲劇仍然沒有達到「大衆化」的境地的一天。

「戲劇大衆化」！是今後戲劇運動不折不扣的最正確的路向！問題，我們必須澈底瞭解怎樣才能走得通，因爲這是一個實踐的問題，而不是標語或口號的點綴！

抗戰初期，戲劇工作者都有一致的認識和一致的行動。事實的表現已經告訴給我們，送戲劇下鄉和入伍，成爲當時的戲劇路向。曾經有一個不短的時期，大家都認爲長久的留戀都市從事抗戰戲劇工作乃是一個最可恥的行徑。因爲當時有着這種優良的風氣，所以，任何省份的窮鄉僻壤都有着演劇隊的足跡。他們那種吃苦耐勞，一切爲了抗戰，不求名利，沒有絲毫的虛榮心，認眞工作，認眞生活的熱情可以說是從來沒有的。曾幾何時，由於戰爭的持久，使生活的情緒起了不可想像的變化，因而生活的情感和工作的態度也就有了不可思議的差別，我不敢說，當前的戲劇工作者沒有以前那樣的熱情，然而，他們的熱情轉了方向——集中都市，是不可否認的事實。

他們之所以不再那樣熱情於鄉村或前線的演劇（自然，目前仍有不少的戲劇團隊，在鄉村前線，以及敵後從事演劇工作，但，在數字上是遠不如前），當然有着他們內在的和外在的因素：關於內在的——自己因爲當年的居留在鄉間或前線，漸漸感到空虛，爲了充實自己，便懷

着學習的心情奔向大都市，這是好的一面。屬於外在的——因爲地方上還殘存着某種惡勢力，時常予演劇工作者以無情的打擊。這般人自己既不肯工作，而又不願意別人工作，假如你硬着頭皮去幹，他們就大吃其醋，結果就會大碰其壁，說不定還會把命送掉這種殘酷的遭遇持久下去，勢必減低工作者的熱情，甚至不敢再彈此調了！另一方面，由於其他醜惡的現象過多，例如囤積居奇的奸商，和少數的貪官污吏，在這樣艱苦的時代，他們依然過着奢侈淫逸，揮金如土的生活，而社會上一般的風氣，口頭上雖然不時詛咒這般人，實際上，却很羨慕他們，相反地，一般真正堅苦的從事抗戰工作者，因爲他們的生活清苦，衣着樸素，反遭到社會上一般人的鄙視，由於這種不良的風氣，多少也影響了他們工作的情緒。再次，一般人以戲劇作爲升官發財的橋門磚，而利用工作同志作爲他們的「樓梯」，等到他們爬得很高了，不但不嘉許他們，反而把這般充當別個的「樓梯」的工作同志踢到一邊去了！這是屬於壞的一面。他們耳聞目覩的是如此這般的醜惡的現實，他們那還會再在那種環境生活下去，工作下去呢？因此，在他們中間，有的爲了追求光明離開了他們的工作地，有的因爲覺得這樣吃苦受氣；到頭來給別個作了工具而灰心，於是也就氣憤的丟開了他們的園地。

這樣一來，前線或鄉村的演劇怎麼會不冷落呢。如果讀者不健忘的話，鄂西大捷以後，湖北軍事當局曾經電邀話劇團體到前方去演劇，除了在交通方面予以便利外，在經濟方面也樂意補助一些，由此，我們可以知道，前線是如何的需要戲劇，又可以證明流動在前線的劇團是如

何的缺乏了！至少是在湖北方面。

我們不否認在實踐當中有着不少的困難，但，無論客觀環境怎樣惡劣，新演劇運動伴隨着抗戰的洪流已經深入了整個的農村或前線，因此，也就奠定了它的初步的社會基礎。假如我們「畏難苟安」不再接再厲的繼續努力，克服一切困難，恢復抗戰初期的熱情，恐怕就連這初步的社會基礎也不能使其永恆的鞏固！

客觀環境的惡劣固然可怕，而一般的戲劇工作者由於名利心的驅使，不願再在鄉間或前線吃苦，始終做無名英雄，於是想盡方法轉返都市，使一望無涯的大好的工作園地長年的荒蕪着，這現象，尤其可怕！

我們並不反對都市的劇運，但，我們尤其贊稱平衡發展的劇運，那就是說都市與農村或前線並重的戲劇運動。

爲了爭取祖國的春天，爲了獲得戲劇的春天，我們確實應當堅持我們抗戰初期的工作精神與熱情呵！

最後，我願把筆者認爲達到戲劇大衆的必經之路的兩點意見寫在后面，作爲戲劇工作者的參考：

一、建立農村的業餘戲劇組織——我們要想達到戲劇大衆的境地，就必須建立農村的業餘戲劇組織，因爲我們帶着劇團到鄉村去演劇，只是一種播種的工作，如果要想使新的戲劇在農

村里生根長芽，就必須培植當地的青年農民作爲戲劇幹部，組成健全的農民劇團，這樣，才能奠定戲劇大衆化的基礎。中國舊型戲劇之所以根深蒂固的原因，大部份是由於農民的業餘戲劇組織作爲它的支柱。

從若干專家的實驗過程中，已經證明農民不但能接受新的戲劇，而且他們還能表演新的戲劇。通過農村的業餘戲劇組織，達到戲劇大衆化的最高目的——農民自編，自導，自演。並不是什麼過奢的期望或理想。

二、發起寒暑假農村演劇運動——推行戲劇大衆化運動只靠少數的戲劇團體，當然不易成功。

我以爲青年學生特別應當支持這種運動，利用寒暑假的時間，發起農村演劇運動，一方面可以做播種的工作；另一方面，凡是來自農村的青年學生也可以在本鄉負起領導或組織的工作，這樣，不但對於中國農村文化建設有利，而且對於自已在農村社會的認識上也會有更深的理解。這工作，學校當局是可以極力提倡的。我們從事戲劇運動的工作者尤應負起領導與呼籲的責任！

這，兩項工作能幹得好，「戲劇大衆化」就有辦法。

記着我們今後新演劇運動的路向，應該是農村與都市並重，不應該長此畸形的發展下去了！

九，二，夜，於渝佛來洞。

第六屆戲劇節感言

秋高氣爽，一年一度的戲劇節轉瞬卽屆。在抗戰期中我們已度過了五次戲劇佳節。今年戲劇節的前夕，適逢法西斯的幫兇——義大利——垮桿，同盟國的軍事節節勝利，瞻望前途，勝利越來越接近了！我們在歡欣鼓舞聲中度此佳節，眞是有說不出來的愉快和興奮。

回憶過去的五次戲劇節，老實說，在工作的表現上，精神的團結上，每一屆的過程中都各自有着其優點，同時，也各自有着其缺點，這是不可諱言的事實。但，進步的戲劇工作者或劇團，常是在記取優點的經驗，克服缺點的困難中工作着，進步着，另一面，自以爲是，永不接受批評的戲劇工作者或劇團永遠是藉着某種優勢在圈子裏鬼混着，退步着，甚至於最終被淘汰掉。然而，雖說每屆戲劇節當中把上屆的缺點或困難克服了，新的缺點或困難又繼續產生，蔓延。假如我們不永恆的在實踐過程中記取更新的經驗，克服更新的缺點或困難，那，無論是個人或團體依然會落在時代後面，所以，無論是個人或團體，如果想永恆的抓住時代，就必須永恆的求進步。

因此，在戲劇節這天，我們深盼每一個戲劇工作者或團體都需要澈底反省一下，比如，究竟我們從上一屆到這一屆的戲劇節，在工作上發生了什麼新的缺點或困難，或幹出了什麼值得

記取的工作經驗。要知道，追思既往，爲的是策勵未來，清算一下舊賬，并不是毫無意義的事啊！

筆者屢次爲文都提到中國新演劇運動始終是英勇的執行着反帝反封建的任務地，換句話說，也就是爲了爭取民族生存獨立自由和幸福而存在的，所以，新演劇運動自抗戰以來就配合着祖國政治的，軍事的，經濟的，文化的，……要求，執行着宣傳的任務。關於它的宣傳效能和功績，用不着我們自行吹噓，早爲舉國人士所共覩。但，我們永遠是以「不驕不餒」的精神來執行着宣傳的任務的。際茲世界民主陣線勝利在望，祖國復興有機的今日，我們更當百倍努力於往日，以期配合着祖國的抗戰意志堅持到最後勝利的來臨。爲了堅持我們文化的戰鬥，應該固守着我們的戲劇崗位，爲了祖國的勝利和人民的自由幸福更應該配合着世界大局與祖國抗戰的政略和戰略廣泛的展開爲民族爭生存的新演劇運動。基乎此，記取過去的優良傳統或經驗，以及其所克服過去的不良傾向或惡習，缺點，確是不可忽略的工作，前者可以作爲未來工作計劃中的部份的張本，後者尤可作爲指示今後戲劇工作者或團體知所警惕或戒勉的指針，以期不再覆踏前人所走的錯誤的路徑。

首先，我們願意藉此寶貴的篇幅，重提這一佳節的歷史意義及其教訓，期使我戲劇界同人回思當時全國戲劇界團結的熱情及其情境，顯然地，我們的抗戰戲劇之所以有此輝煌的成績與進步，主要的是由於我們全國戲劇界同人在抗戰的旗幟之下，不但團結了我們新演劇的工作

者，而且進一步的使各色各樣的演劇工作者都成爲一體，因爲全國戲劇界的力量集中，所以我們才能有今日這樣光輝的成就，才能有此佳節的歷史新頁，所以，我們不該忘懷團結是一切事業的成功之本，散漫乃失敗的根源。這一寶貴的教訓，每一位戲劇工作者都應該刻骨銘心，言行一致，特別是負有領導責任的一般老牌的戲劇家們。

回憶首都撤守，華中已在吃緊的那年，全國戲劇界抗敵協會恰於是年(二十七年)元旦在武漢開成立大會，當時經全體與會者議決規定十月十日爲中國的戲劇節。(筆者按：去年行政院曾令全國戲劇界抗敵協會將原定之戲劇節日改期。近聞有改爲十一月十一日之說。)這一紀念節日的確立，乃是由於我們全國抗敵演劇工作者服務抗戰的勞績換來的，另一面，由於戲劇的確立，也可以說明中國新演劇運動在中國社會中奠定了它的存在的基礎。戲劇界同人及執政當局鑒於戲劇藝術乃是文化當中最能發揮宣傳效能的工具，爲了發揮它更大的宣傳效能，實有組織一全國戲劇領導機構的必要，一方面可以團結全國戲劇工作同志，另一方面也可以統一全國的戰時演劇政策。恰巧，由於抗戰，彼時華中的心臟——武漢，成了全國政治，軍事，文化的中心，各地的戲劇工作者都聚集在武漢，因而這一工作的進行異常順利，於是在二十七年元旦日便成立了中華全國戲劇界抗敵協會。

大會成立宣言中有兩點特別値得我們注意的；特引申於此：「在首都失陷，華中危迫的今日，集合武漢的全國戲劇界同人感於共同的要求，有中華全國戲劇界抗敵協會之組織，幷在光

明大戲院舉行成立大會，在這樣盛大的開始，敢舉數點告我全國同志：

「第一、我們的團結是爲着抗敵。中國對日寇抗戰已進到最危險的階段。非使每一民衆了然於抗戰意義，挺身而起，以其一切貢獻於國家不足以突破這一危險。而對於全國廣大民衆作抗戰宣傳，其最有效的武器無疑是戲劇——各種各樣的戲劇。因此動員全國戲劇界人士，奮發其熱誠與天才，爲偉大壯烈的民族戰爭服務，實爲當然之急。我們全國戲劇工作者應迅速通過戲劇對廣大工人農民小市民及學生羣衆作援助抗戰參加抗戰的號召，應鼓勵前線的將士奮發殺敵，應予後方傷兵與難民以充分之安慰與指示。通過我們各種各樣的形式將對於壯烈犧牲的將士和隊伍以最大的褒揚。對於每一漢奸，敵探和民族敗類以無情的揭破。這一些是我們每一抗敵劇人須臾不忘的主要任務。

「第二、祇有抗敵使我們團結。過去中國戲劇界也和其他文化部門一樣，有着種種政治的職業的，地域的分派，甚至同一團體之間仍不免有無原則的糾紛和隔閡。常常曾使我們寶貴的精力浪費在第二義的鬥爭。這實在是極可戒的事。今日的中國不怕敵人的深入而怕的是民族內部的團結發生動搖，同樣，今日中國的戲劇藝術界不怕不能發揮偉大的抗敵力量而怕的是這一團結不能充分鞏固。在這樣的局面，我們豈能再有任何門戶之見！派別之爭？在敵人眼中京派海派同爲亡國之音，在朝在野同在屠殺之列。因此，我們不能不要求我們有血性有覺悟的戲劇界人士，捐除一切成見，鞏固這一超派系超職業超地域的團結。」

大會宣言不但可以作爲當時當地的指針，而且更可以永恢的作爲我們戲劇界的箴言。茲屆第六屆戲劇節，筆者百感交集之餘，願扼要的提出四點意見貢獻於全國戲劇界同人之前，藉以共勉！

一、捐除己見加強團結

二、展開募集新劇場建築基金運動

三、擴大軍中演劇工作

四、發揚初期的幹戲精神

一、捐除己見加強團結

抗戰初期戲劇界的團結精神實足令人感奮。爲了抗戰，大家把過去的私人的偏見；甚至於彼此之間的仇怨，都被抗戰的洪流洗刷的一乾二淨了！中華全國戲劇界抗敵協會的成立更增強了來自各地的戲劇工作者們的友誼或私感，所以，抗戰初期戲劇界在團結方面可以說是毫無問題的。

然而，人類畢竟是有弱點的，時日一久，流弊以生，一切不該存在的醜象，又不時的在作起祟來，自然，這在戲劇界是佔着絕對少數的，雖然如此，有了這絕對少數的「害羣之馬」，常會影響我們整個的工作的，甚至於因爲他們不集中力量在工作方面，而專一的爲了私人的名利去和別個鬧意見，以致又引起社會人士們的輕視，把我們又列入與「娼優爲伍」的那一行道里

去了。這，不但毀滅了個人的前途，同時也會妨害了整個劇運的順利發展。我們戲劇界由於抗戰才有了空前未有的團結，換言之，我們是為了抗戰而團結的，今後我們為了建國更應該加強團結，因為戰後的中國新文化建設工作戲劇這一部門尤其負着相當重大的責任。假如我們不把寶貴的精力用在工作上，而只在一己的名利上，明爭暗鬥，各立門戶或幫口，自欺欺人，那就太不配作為一個抗敵演劇的工作者了！

抗戰越接近勝利我們越應該加緊團結，因為我們目前正處於「功虧一簣」的境地，假如我們這作為文化戰鬥最重要的一環稍一鬆懈，無疑，直接會影響新演劇運動的發展，間接地也必然削弱了服務抗戰的宣傳效能，因而或多或少也會妨害了抗戰勝利的早日來臨。因此，我們必須自今日起多加反省，立下「捐除一己的成見，加強團結！」的誓願。共同信守大會宣言中所指示的這段話語：「鞏固這一超派系超職業超地域的團結。」千萬不再要彼此貌合神離，各懷鬼胎，那樣，不但是戲劇節的罪人，而且也可以說是民族的罪人！因為破壞團結就等於破壞抗戰！

二、展開募集新劇場建築基金運動

中國新演劇運動已經有了將近三十年的歷史，廻至現在為止依然沒有一個專門上演話劇的劇場，這的確是一件憾事。由於劇場決定演劇的形式，在因陋就簡的條件下，多少總要妨害演劇藝術和戲劇創作的發展，因為劇場決定了戲劇形式，換句話說，有什麼樣的劇場就有什麼樣的戲劇。根據理論來說，戲劇同樣能決定劇場的形式，那就是說，有什麼樣戲劇便有什麼樣的

劇場，然而，事實上，我們是有了新型的演劇而沒有新型的劇場，我們的新演劇運動正是處在戲劇無力決定劇場的情勢之下。因此，我們一方面要求政府廣建國立劇場於各大都市，用以作爲建設新文化的大本營，特別是戰時首都的所在地。也許目前國家因爲抗戰的關係尙無暇及此，因此，我們戲劇界同人無論爲了演劇藝術的發展，技術戲劇職業化，和建立演劇的經濟基礎，以及能「名符其實」的於每屆戲劇節紀念日舉行戲劇競賽或展覽，甚至爲了不受電影商人的剝削，……必須從速發起募集新劇場建築基金運動，期能早日在專門演話劇的舞台上展開新演劇工作，這，不但可以有助於新演劇藝術的發展，而且也足以作爲精誠團結的表徵。

一般人也許認爲我們雖無正式劇場，每年霧季的演劇活動仍然異常活躍，表面看來，劇場的興建似乎並不是怎樣嚴重的問題，其實，每一劇的演出，單單爲了解決劇場問題，演出者每次都要大傷其腦筋，最後，在極苛刻的條件之下租到了演出場所，這痛苦絕非局外人所能了解的。我們只以重慶而論，一個戲的演出，不但戲劇工作者感到許多痛苦，就是觀衆又何嘗不然。比如演出的時間，常是因爲電影院演完了它最晚一場電影，才把劇場讓出，舞台裝置工作也要費去不少時間，所以開演的時間大都是晚間九點鐘的樣子，加以近來風行五六幕的大戲，一戲終場，勢必夜靜更深，這，對於觀衆的健康太有妨害了！所以說，觀衆每次看戲也都感到痛苦。

再，雖說今年在演劇紀錄上有幾個戲打破了以往的紀錄，居然連演數十場，甚至場場滿

座，然而，它絕不能擺脫了「爲某某募捐公演的招牌，否則，票價就不允許賣那樣高，因爲成本太高（祇是劇場租金每場就將近萬元，甚至有超出的時候）。假如不掛上這樣一塊招牌，勢必虧本無疑。戲劇之所以不能作獨立性公演的原因，無疑的，是由於我們缺乏自己的劇場。爲了演劇藝術的發展，爲了服務神聖的民族抗戰，當然我們無法不受這些不合理的剝削，然而，這，終久不是一個完善的辦法，我們應當聯合全國戲劇界同志發起各地募集新劇場建築基金運動，我以爲全國戲劇界抗敵協會應該切實負起責任領導去做，從速建立我們自己的劇場，不再受那些不合理的剝削！至於募捐的方式無論是舉行演劇募捐，或演劇節獻金（演劇團體或個人），以及劇作家和導演在所抽之上演稅及導演稅中抽出幾分之幾……只要能使基金會得到實惠，不要開支超過收入的募捐方式，都可以因時因地分別舉行。

勝利在望，凱旋可期。假如我們能迅速的建立起我們自己的劇場，就以它作爲我們戲劇界建立的抗戰勝利的里程碑吧！

三、擴大軍中演劇工作

新演劇運動自抗戰以來就展開了軍中演劇工作，在戰地普遍的建立了軍中文化的堡壘，確實做到了宣言中所指示的任務：「……應鼓勵前線的將士奮發殺敵，應予後方傷兵與難民以充分之安慰與指示。通過了我們各種各樣的形式將對於壯烈犧牲的將士和隊伍以最大的褒揚。……」但，時日一久，也許有一小部份演劇工作者過不慣戰地生活，轉返後方，而後方演劇工作

者也許從朋友的書信或談話中知道軍中演劇的物質條件太不夠，以致沒有拋棄都市生活奔赴前方的勇氣，這樣一來，軍中演劇工作自然就不會有抗戰的初期那樣蓬勃了！事實告訴我們鄂西大捷後，急需演劇團體對前方忠勇的，浴血殺敵的將士作慰勞公演，然而在那里却找不到多少演劇團體，由此可見我們近來的軍中演劇工作實在貧乏之得可憐！因此，我們有擴大軍中演劇的必要。建立隨軍劇團，隨時隨地作戰地演劇，一方面可以鼓勵前方忠勇戰士的士氣；蘇解戰士們戰鬥後精神上的疲勞，另一方面，也可以教育接近戰區的民衆，使他們明瞭軍民合作之必要與意義。俾能幫助軍隊作戰。當前演劇工作者有一種羡慕都市的傾向，所以我們針對着這一病態的現象，特別提出「擴大軍中演劇工作」的口號，作爲我們演劇的重要目標之一。

值得慶幸的，近來政治部爲培植軍中文化幹部，特設戲劇訓練班，請由戲劇專家洪深先生主持其事，訓練期滿後分發各軍隊中擔任演劇指導工作，這一設施正是針對着戰地文化食糧的缺乏而舉的，我們希望更多類似這樣的訓練班，同時我們更希望訓練出來的人才眞能到隊伍里去！眞能到前線去！特別是比較優秀的幹部。我們戲劇界一面要盡力贊助這樣的新事業，另一面尤應鼓勵演劇工作者到隊伍里去，到前綫去！

四、發揚初期的幹戲精神

新演劇運動在其初期時代，一般戲劇工作者，無論是拓荒的先鋒，或一般愛好戲劇的青年朋友，他們（或她們）那種既不圖名又不圖利的幹戲精神的確值得我們欽佩。有許許多多的同

志當時因爲參加演劇工作而失去了職業，遭到親友的鄙視，甚或破家庭遺棄，然而這些嚴重的打擊絲毫不能搖動他們苦幹的意志，減低他們爲戲劇而犧牲的熱情，他們常是爲了一個戲的排演晝夜不眠，常是爲了一個戲的上演受到經濟的阻撓，因而自動的，甘心的賣掉了自己的衣服，或其他僅有的財產，作爲演出的費用。自從新演劇步入職業化的初階以後，可以說大有今非昔比的趨勢，於是在最清白的戲劇界當中也常有類似舞弊的情事發生，比如管舞台裝置的先生們就有不少「揩油」之流，而其他凡是與「錢」發生關係的演劇工作者，也大部「大抬其包袱」。比較高級的戲劇工作者也有不少的人們在名利圈子里打轉了，或與其他團體或個人鬧意見，拖後腿，……諸如此類的不良現象，比比皆是，甚至有時還不如舊劇界的同人們來得講義氣。這種頹風蔓延下去，實足以遲滯或削弱戲劇的發展。因此，我們要求每一戲劇工作者要確切保持着初期的幹戲精神！同時更希望把它發揚光大！養成戲劇界「術德兼優」的風氣！

本文發表時也許已經過度了戲劇節多日，然而，筆者的管見或許不會因爲時間的關係而減低其效用，因爲這種種不良傾向仍然在繼續發展着，所以我不揣冒昧，寫了以上「恨鐵不成鋼」的幾點感想，權當慶祝第六屆戲劇節的紀念吧！

三十二年十月三日佛來洞。

三十年來戲劇繙譯之比較

首先，我應當向讀者聲明的，這里所說的繙譯是單指劇本而言，並不包括理論的讀物。（關於理論部份已有專文論及）

新演劇運動已經有了三十年的光榮歷史。在這三十年的歷史過程中，無疑地，文學的建設是多於實踐部份的。特別是在戰前。

中國繙譯劇本之拓荒者，首推李石曾先生，他於一九〇八年出版了「夜未央」。當時，讀者都以爲這是「似小說而非小說，且不如小說好看」的奇書。五四運動後，戲劇伴隨着新文化的潮流，逐漸抬頭，再加上戲劇界諸先進在文字方面的努力，於是西洋劇本之介紹，漸漸的普遍起來了！

從一九〇八到一九三八年，我們總共出版了三百八十七册繙譯的劇本（其中也包括着一小部份改編或改譯本。）爲了要使得讀者明瞭歷年出版的消長情況起見，筆者不厭其煩的把歷年的數字在這里作個小統計：一九〇八（兩册），一九一七（一册），一九一八（一册），一九二〇（二册），一九二一（一九册），一九二二（一〇册），一九二三（二〇册），一九二四（一〇册），一九二五（一四册），一九二六（一二册），一九二七（一九册），一九二八（二八

冊），一九二九（三九冊），一九三〇（四五冊）一九三一（一六冊），一九三二（八冊），一九三三（一九冊），一九三四（三〇冊），一九三五（二〇冊），一九三六（四七冊），一九三七（二一冊），一九三八（四冊）……

出版繙譯劇本最多者，首推商務印書館，它在這短短的二三十年當中印行了一百四十二冊，其次就是中華書局，它也出版了二十六冊，開明書店只出了十九冊，居然佔到第三位，由此，足以證明繙譯劇本在中國的背運。雖然如此，而繙譯界雖在出版家不願接受繙譯作品的情況之下，仍然埋頭努力，結果，總算殺出了一條血路！並且教育了多數的讀者，培植了不少的劇作家。換言之，過去把繙述劇本當做奇蹟，寧肯讀繙譯小說而不肯讀繙譯劇本的讀者，逐漸的改變了他們的觀念，由於劇本的大量介紹使得編劇技巧貧乏的作家有了更多學習技巧的機會，因而無形中培植了不少從事寫劇的作家。自然，抗戰以前的戲劇繙譯大多沒有注意到上演方面，所以語句的生澀在在皆是，而一般讀者之所以不接受繙譯戲劇的主要原因，恐即在於此，當時曾把這種不流暢的譯作譏爲「天書」。再加上繙譯劇本的人未必是眞正研究戲劇者，他們只抱着介紹文藝作品的心理，堅持着「直譯」的理論工作着，當然不能吸引更廣大的讀衆，而出版家又抱着一半文化一半商業的政策收買稿件，不合讀者口味的譯稿，當然就出路較少了！在這種情況之下，焉能不限制了戲劇繙譯的急劇發展呢。但，無論如何，在三十年的歷史過程中，我們有了這個數字的收穫，已經是難能可貴的了！

在這三百多本繙譯劇本當中，以國界來分，法國戲劇居於首位（一三二），英國次之（一二七），日本又次之（八四），蘇俄（七〇），美國（四三），德國（四二），希臘（一八），愛爾蘭（一六），比國（一八），印度（一二），挪威（一三），不明國籍者（一一），意大利（九），猶太（九），瑞典（八），西班牙（六），奧國（五），波蘭（三），捷克（一），荷蘭（一），墨西哥（一）……

繙譯劇本在數量上佔第一把交椅的作家當推莎士比亞，其實才僅僅二十本。蕭伯納與高爾斯華綏各十二本，柴合甫十四本，易卜生九本……

繙譯劇作的數量，以王了一，焦菊隱，耿濟之等為最多。以上的幾個小統計說明了三十年來中國戲劇繙譯概括的情況，這，對於戲劇研究或愛好者，至少可做為一個參考的資料。

現在把三十年來戲劇繙譯的出版處所，劇名，作者，譯者臚列於後：

劇名	作者	譯者	出版
街頭人	蘇德羅	趙惜遲	商務
沙灘	夏芝	沈雁冰	同上
遺帽	唐珊南	同上	同上
市虎	葛雷古夫人	同上	同上
海上公主	羅斯當	謝冠生	同上

靈魂的權利	基亞戈沙	王靖	同上
兩副面孔的奴隸	達維斯	子貽	同上
外交	賓斯奇	胡愈之	同上
利他主義	愛脫林裘	仲持	同上
秋之火	維特	愈之	同上
光明的早晨	昆泰羅	王靖	同上
（以上係東方雜誌社編輯）			
月出時	葛雷歌夫人	凌夢痕輯	民智
少奶奶的扇子	王爾德	洪深改譯	商務
第二夢	巴利	同上	同上
狂風	史特林堡	芳信欽榆輯譯	光華
更強的女子	同上	同上	同上
一個遊歷的人	格雷歌里夫人	同上	同上
討厭的東西	林那格斯	同上	同上
死罪	伊撒舍	同上	同上
永遠地永遠地	乃彝登	同上	同上

賣國賊	威爾德	同上	同上
未成的詩	谷利克	同上	同上
惡魔的黃金	可爾	同上	同上
一瞬間的吟遊歌人	陶蓀	朱維基	同上
一個明媚的早晨	昆泰羅	芳信	同上
印篤拉神的判斷	吳可基	同上	同上
強者	史特林堡	薛績輝輯譯	新宇宙
登特琪之死	梅特林克	同上	同上
瓷豬	愛末格	同上	同上
女主人的夢	皮羅脫	同上	同上
空與色	谷崎潤一郎	歐陽予倩改譯	新東方
鎔石田	西古爾熱生	焦菊隱	商務
鎖着的箱子	麥斯斐爾	同上	同上
我倆	符爾達	同上	同上
受困的人	蘇周	同上	同上
大鵝哀歌	柴霍甫	同上	同上

郵局	太戈爾	同上	同上
愉快愉快的杜鵑	馬爾克斯	同上	同上
煮扁豆	渥爾克	同上	同上
大衞大人戴頂王冠	同上	同上	同上
雲薇的星	麥克米蘭	素珊	同上
銀匣子	瑪開	焦菊隱	同上
傷波生的幸運	哥魯弗	同上	同上
同胞姊妹	好夫頤	顧仲彝改譯	眞美善
結婚的一天		同上	同上
金剛石		同上	同上
聰明人		同上	同上
檀泰琪兒之死	梅特林	田漢	現代
騎馬下海的人	辛格	同上	同上
最後的假面	施民滋拉	同上	同上
現代博士	查理勃郎	蔡希曾	女青協
禮物		東心	同上

期待	孟淮人		同上
棄兒		東心節譯	同上
神祕的門		培眞	女青協
交換	武斯吞	田瑞寶	同上
孩子回家了	米倫	顧仲彝	北新
終局	瓊斯	同上	同上
進來的主角	哈爾朋	同上	同上
金色的惡運	鄧塞尼	同上	同上
最先與最後	高爾華綏	同上	同上
運貨便車	屋托密勒	陶晶孫	同上
傻子的治療	攀斯左克斯	同上	同上
畢竟是奴隸罷了	村山知義	同上	同上
動物革命	易玉哥爾	同上	同上
梅脊雞米姆	同上	同上	同上
詭局蠢	威特福該爾	同上	同上
捕鯨	奧尼爾	趙如琳	同上

自由了的范西	荷騰	同上	同上
謠傳	格雷哥里夫人	同上	同上
招認	魏爾弟	同上	同上
戀人	易斯當	同上	同上
皆大勝利	伊黎其	顧仲彝改譯	開明
七尊菩薩	唐珊南	同上	同上
門外漢	莫利哀	同上	同上
我愛天亮了	羅魏爾	同上	同上
蠢貨	柴霍甫	曹靖華	文化社
父歸	菊池寬	田漢	同上
最後五分鐘	米爾尼	趙元任	同上
可憐的斐迦	亞穆伯	曹靖華	同上
桃花女郎	武者小路實篤	樊仲雲	同上
騎馬下海的人	約翰沁孤	郭沫若	同上
臨別	梅斯斐德	羅家倫	商務
潮流	梅德敦	同上	同上

月起	葛賴戈雷夫人	同上	同上
陽光	高士華綏	同上	同上
詩運	段香萊	同上	同上
奇丐	巴克斯特	同上	同上
割症	狄鏗生	同上	同上
巧遇	何騰	同上	同上
性別	白納德	同上	同上
遺志	瓊斯	同上	同上
傳統思想	喬志，彌德爾敦	同上	同上
黎明	王爾德	同上	同上
明月東昇	葛蘭格蘭夫人	同上	同上
遺忘的詩帽	適南	同上	同上
求婚	柴霍甫	平等改譯	文化社
啞妻	法郎士	陳治策改譯	同上
父與女	武者小路實篤	崔萬秋	同上
嬰兒殺戮	山本有三	周作人	同上

毋寧死	莫漢馬	方于	正中
克麗絲丁	瑞膨提	同上	同上
黑女	蕭伯納	錢歌川	中華
敗北	高爾斯華綏	同上	同上
阿拉伯人的天幕	鄧塞尼	楊維銓	中華
成名以後	比蘭台羅	同上	同上
第一次的雲霧	約寧，葉爾滿	張道藩	同上
欽差大臣	果戈里	上海業餘劇人	一文社
說謊集	蕭伯納	李健吾改譯	商務
希臘擬曲（內共十二篇）	海羅達斯等	周作人	同上
冥土旅行	路吉亞諾思	周作人	北新
被幽的普羅密修士	埃斯基拉	楊晦	人文
波斯人	愛斯苦羅斯	羅念生	商務
依斐格納亞	攸立匹得斯	同上	同上
特洛國的婦人	同上	陳國樺	詩歌社
窩狄浦斯王	索縛克勒斯	羅念生	商務

同名異娶	王爾德	王靖 孔襄我	泰東
莎樂美	同上	田漢	中華
莎樂美	同上	桂裕 徐名驥	商務
莎樂美	同上	徐葆炎	光華
莎樂美	同上	汪宏聲	啓明
溫德米爾夫人的扇子	同上	潘家洵	樸社
少奶奶的扇子	同上	張由紀	啓明
少奶奶的扇子	同上	楊逸聲	大通
一個理想的丈夫	同上	徐培仁	金屋
理想良人	同上	林超貞改譯	神州
林肯	德林瓦脫	沈性仁	商務
長子	高爾斯華綏	鄧演存	同上
相鼠有皮	同上	顧德隆改譯	同上
爭鬥	高爾斯華綏	郭沫若	商務
爭強	同上	張彭春改譯 萬家寶	南開

銀匣	同上	郭沫若	創造社
法網	同上	同上	同上
鴿	同上	席滌塵 趙宋慶	開明
輕夢	同上	同上	同上
羣衆	同上	朱復	商務
一場熱鬧	同上	方光燾	開明
正義	同上	方安 史國綱	商務
逃亡	同上	向培良	同上
哈孟雷特	莎士比亞	田漢	中華
天仇記	同上	邵挺	商務
丹麥王子哈孟雷特之悲劇	同上	梁實秋	同上
威尼斯商人	同上	曾廣勛	新文化
威尼斯商人	同上	顧仲彝	新月
喬裝的女律師	同上	陳治策改譯	平教會

威尼斯商人	同上	梁實秋	商務
羅蜜歐與朱麗葉	同上	田漢	中華
如願	同上	張采眞	北新
如願	同上	梁實秋	商務
墨克白絲與墨夫人	同上	張文亮	青野
麥克倍斯	同上	戴望舒	金馬
第十二夜	同上	彭兆良	新教社
周禮士凱撒	同上	袁國維	泰山
該撒大將	同上	曹未風	商務
暴風雨	莎士比亞	徐楠秋 王淑瑛	黎明
暴風雨	同上	梁實秋	商務
馬克白	同上	同上	同上
李爾王	同上	同上	同上
奧塞羅	同上	同上	同上
譚格瑞的續絃夫人	平內羅	程希孟	同上

不快意的戲劇	蕭伯納	金本基	同上
烏蘭夫人的職業	同上	同上	同上
好逑者	同上	同上	同上
鰥夫之室	同上	同上	同上
華倫夫人之職業	同上	潘家洵	同上
武器與武士	同上	席滌塵 吳鴻綬	光華
英雄與美人	同上	中蝦	商務
一個逃兵	同上	劉叔揚	同上
賣花女	同上	林語堂	開明
人與超人	同上	羅牧	商務
人與超人	同上	張夢麟	中華
聖女貞德	同上	胡仁源	商務
鄉村求愛	同上	黃嘉德	同上
千歲人	同上	胡仁源	同上
魔鬼的門徒	同上	姚克	文生活

書名	原著者	譯者	出版
瑪爾加及其失去天使	瓊斯	張志澄	商務
約翰沁孤的戲曲集（內共六篇）	約翰沁孤	郭沫若	同上
犧性	台維斯	陳泉改譯	京
寄生草	同上	朱端鈞	光華
軟體動物	台維斯	趙元任	漢戲會
愛情夢	陶孫	傅東華	開明
沛生斯的海盜	基偷特	徐培仁	國際社
『神與人的戲劇』	唐綏尼卿	魏肇基	現代
造謠學校	薛立敦	伍光建	新月
月之初昇（內共七篇）	閨閣麗夫人	黃藥眠	文獻
詭姻緣	高爾斯密士	伍光建	新月
最後五分鐘	米爾基	趙元任	中華
可欽佩的克萊敦	巴利	余上沅	新月
可敬的克萊敦	巴雷	熊適逸	商務
我們上太太那兒去麼	同上	熊式弌	星雲堂
蘭姑娘的悲劇	梅士斐兒	饒孟侃	中華

盧老虎	同上	趙如琳改譯	北新
騎隊	科華德	殷作楨	商務
統治者	哈代	杜衡	同上
颶風及其他	康拉德	袁家驊	同上
情書	莫恨	陳綿	同上
緩期還債	載耳	同上	同上
炸藥	但尼	王思曾改譯	劇校
戀愛之果	包爾	朱枕薪	民智
梅夢香	華爾寇	顧德隆改譯	開明
機關	辛克萊	陸公莫	南華
太平世界	同上	葛藤	昭昭社
地獄	同上	錢哥川	開明
文丐	同上	繆一凡	商務
「一萬二千萬」	高德	凌黛	金屋
「碾煤機」	高爾德	邱韻鐸	樂華
錢	同上	陳治策改譯	平教會

加立比斯之月（共八篇）	奧尼爾	古有成	商務
卡利浦之月	同上	錢歌川	中華
天外	同上	古有成	商務
奇異的插曲	同上	王實味	中華
小妹妹	許司	陳治策改譯	平教會
眞話	費樞	唐錫如	商務
紅雲	賈克倫敦	方土人	同上
法國名劇四種	拉辛等	王維克	同上
鳴不平	穆雷	吳稚暉	萬國社
慳吝人	毛里哀	高眞常	商務
慳吝人	同上	東亞病夫	眞美善
史嘉本的詭計	同上	唐鳴時	商務
心病者	同上	鄧琳	同上
悵世者	同上	趙少侯	正中
莫利哀全集（內共六篇）	同上	王了一	商務
僞善者	同上	陳古夫	同上

祖國	柴爾詩	冷血	有正
紅衣記	布里安	陳良猷	泰東
法郎士集	法郎士	沈性仁	商務
啞妻	同上	陳治策改譯	平教會
堪克賓	同上	曾仲鳴	創造社
木馬	雷里 安端合作	李青崖	商務
茶花女	小仲馬	劉半農	北新
茶花女	同上	陳綿	商務
半上流社會	同上	王力	同上
金鑛問題	同上	陸侃如	大江
歐那尼	囂俄	東亞病夫	眞美善
呂克蘭斯鮑夏	同上	同上	同上
項日樂	同上	同上	同上
狄四娘	同上	張道藩改譯	南中社
呂伯蘭	同上	東亞病夫	眞美善

鐘樓怪人	同上	同上	同上
工女馬得蘭	米爾波	岳煐	開明
米爾波短劇集（五篇）	同上	同上	出版社
神聖的童年（五篇）	美爾博	曾仲鳴	開明
生意經	米爾波	王了一	商務
愛與死	羅曼羅蘭	夢茵	泰東
愛與死之角逐	同上	夏萊蒂 徐培仁	創造社
孟德斯榜夫人	同上	李璜 辛質	商務
七月十四日	同上	賀之才	同上
商船堅決號	維勒得拉克	穆木天	創造社
密茜歐克賴	同上	同上	文獻
西哈諾	昂斯當	方于	春潮
白鼻福爾摩斯（短劇集共三十四篇）	嘉密	羅江	樂華
迷眼的沙子	臘皮靈	趙少侯	新月

聖女的反面	諾列爾	蕭石君	中華
夜	馬丁奈	成紹宗	滬濱
阿萊城的姑娘	都德	張志澂	開明
婀麗女郎	杜德	羅玉君	商務
沙弗	杜德貝洛合作	王了一	同上
卡門	梅禮美	田漢改編	現代
「瑪婷；痛苦的靈魂」	班拿	袁昌英	商務
妬誤	本那特	黎烈文	同上
巴黎的婦女	盎利白克	吳續新	同上
詩人柏蘭若	義特里	李萬居	中華
醫學的勝利	洛曼	黎烈文	商務
巴力列先生底女壻	亞善桑多合作	楊彥劬	商務
討厭的社會	巴越浪	王了一	同上
佃戶的女兒	愛爾克曼等	同上	同上

戀愛的婦人	傅多黑煦	同上	同上
我的妻	嘉禾	同上	同上
賣糖小女	同上	同上	同上
婚禮進行曲	巴達一	同上	同上
伯渡賽侯爵	賓復旦	同上	同上
愛	脊辣爾第	同上	同上
母愛與妻愛	鼎芳	同上	同上
昂朵馬格	拉辛	陳綿	同上
熙德	柯奈耶	同上	同上
都德	郭乃意	王維克	生活
漁先女	巴若來	鄭延穀	中華
小學教員	同上	同上	同上
男家父女	哈瑞可特	唐人曾	新聲
希望	白士丹	唐人曾改譯	新聲
牛大王	德浪斯	陳綿	商務
法國中古短笑劇（五篇）	東朵	劉小蕙	中華

青鳥	梅德林克	王維克	泰東
青鳥	同上	傅東華	商務
梅脫靈戲曲集（四篇）	同上	湯澄波	同上
婀娜亭與巴羅米德	同上	倉叟	同上
愛的遺留	同上	谷鳳田	海音
茂娜凡娜	同上	徐蔚南	開明
嫘娜娃娜	同上	古狷人	光華
圮堵	同上	郜子	商務
梅特林劇曲選集	同上	蕭石君 陳楚淮	中華
費德利克小姐	譚恩	楊丙辰	商務
織工	霍脫邁	陳家駒	同上
獺皮	同上	楊丙辰	同上
火焰	同上	同上	同上
寂寞的人們	同上	趙伯顏 周伯涵	文獻

寂寞的人們	同上	鍾國仁	商務
沉鐘	同上	孫博	開明
史推拉	歌德	湯元吉	商務
克拉維歌	同上	同上	同上
浮士德	同上	郭沫若	現代
浮士德	同上	周學普	商務
少年維特之煩惱	同上	曹雪松改編	泰東
哀格蒙特	同上	胡仁源	商務
鐵手騎士葛茲	歌德	周學普	商務
威廉退爾	許雷	馬君武	中華
威廉退爾	同上	項子龢	開明
民族萬歲	同上	宋之的 陳白塵改譯	上雜
強盜	同上	楊丙辰	北新
瓦輪斯丹	丰席勒爾	胡仁源	商務
華倫斯太	席勒	郭沫若	生活

奥利昂的女郎	同上	關德懋	商務
陰謀與愛情	希勒爾	張富歲	同上
軍人之福	雷興	楊丙辰	樸社
春醒	衛德耿	湯元吉	商務
新聞記者	夫賴塔格	柯一岑	同上
和影子賽跑	蘇爾池	潘懷素	創造社
未婚的母親	烏爾夫	唐宋元	民智
故鄉	蘇爾曼	李璀	女青協
訴訟	班提格司	厚華峯 王雲鵬	文化社
西線無戰事	雷馬克	梅君	拔提
西線無戰事	同上	徐翔 鄭光沐	神州
從清晨到夜半	愷撒	梁鎮	中華
季革斯及其指環	赫伯爾	毛秋白	同上
悔罪女	黑貝爾	湯元吉 俞敦培	商務

洋堡王子	克來斯特	毛秋白	中華
馬漢姆教授	烏爾夫	洪爲濟 陳非璜	新路
阿那托爾	顯尼之勞	郭紹虞	商務
戀愛三昧	同上	趙伯顏	樂羣
循環舞	顯尼志勞	趙伯顏	水沫
『白茶』	班珂等	曹靖華	未名社
『蠢貨』	柴霍甫等	同上	同上
救贖	托爾期泰	景梅九 張墨池	公民
活屍	同上	文範邨	商務
黑暗之勢力	同上	耿濟之	同上
教育之果	同上	沈穎	同上
黑暗之光	同上	鄧演存	同上
復活	同上	田漢改編	上雜
復活	同上	陳綿	商務
巡按	歌郭里	賀啓明	同上

海鷗	柴霍甫	鄭振鐸	同上
伊尼諸夫	同上	耿式之	同上
萬尼亞叔父	同上	同上	同上
三姊妹	同上	曹靖華	同上
文舅舅	同上	朱穰丞	辛酉
求婚	同上	陳治策改譯	平教會
未名劇本	同上	何妨	正中
雷雨	何史特洛夫斯基	耿濟之	商務
貧非罪	同上	柯一岑	同上
愛與恨	同上	錢頣 張庚改譯	上雜
村中之月	杜介涅夫	耿濟之	商務
六月	史拉美克	鄭振鐸	同上
比利時的悲哀	安特列夫	沈琳	同上
安那斯瑪	同上	郭協邦	新文化
狗的跳舞	同上	張聞天	商務

的跳舞	同上	朱穰丞改譯	同上
人之一生	同上	耿濟之	同上
鄉人之愛	同上	沈澤民	同上
愛人如己	同上	陳治策改譯	平敎會
往星中	同上	李霽野	未名社
黑假面人	同上	同上	同上
吃耳光的人	同上	麥夫	中華
亂婚裁判	台米陀伊基	温盛光	啓智
亂婚裁判	同上	陳百夫	新宇宙
亂婚裁判	同上	沈端光	水沫
戰爭	阿爾志跋綏夫	喬懋中	光華
丹東之死	托爾斯妥蘘	巴金	開明
但賴之死	同上	林適嘵	商務
浮士德與城	盧那卡爾斯基	柔石	神州
解放了的董吉訶德	同上	易嘉	聯華
夜店	高爾基	李誼	湖風

深淵	同上	林華	啓明
下層	同上	塞克	燎原
高爾基戲劇選集		周天民 張彥夫 輯	世文社
道司其卡也夫及其他	同上	夏伯	天馬
太陽的孩子們	同上	賀知遠	高爾基
怒吼吧中國	特來却可夫	潘子農	良友
怒吼吧中國	鐵捷克	羅稷南	讀書社
醉鬼	亞穆伯	陳治策改譯	平教會
莫特薩與沙萊里	普式庚	鄭振鐸	商務
方柄圓鑿	凱泰耶夫	維特	中華
鐵甲列車	伊凡諾夫	羅稷南	讀書社
西班牙萬歲	亞非諾干諾夫	尤兢	生活
夜未央	廖抗夫	李石曾	萬國社
前夜	同上	巴金	啓智
琪珴康陶	唐努遵	張聞天	中華

死城	丹農烏雪	向培良	泰東
女店主	戈爾獨尼	焦菊隱改譯	北新
六個尋找作家的劇中人物	皮藍得婁	徐霞村	水沫
亨利第四	同上	同上	商務
過客之花	亞米契斯	巴金	作者社
青春不再	西默西屋等	宋春舫	商務
倍那文德戲曲集	倍那文德	沈雁冰 張聞天	同上
熱情的女人	同上	馬彥祥改譯	現代
傀儡的家庭	易卜生	陳嘏	商務
娜拉	同上	胡適 羅家倫	一心
海上夫人	同上	楊熙初	商務
易卜生集（一）	同上	潘家洵	同上
易卜生集（二）	同上	同上	同上
社會柱石	同上	周瘦鵑	同上

羅士馬莊	同上	劉伯量	誠學會
野鴨	同上	徐鴻荻	現代
破產者	邊生	郭智石	商務
「史特林堡戲劇集」		張毓桂	同上
死的舞蹈	史特林堡	吳伴雲	大東
長生訣	加貝克	余上沅改譯	北新
虛心的人	布爾修士	周堯	中華
「在黑暗中」	海背倍因等	趙銘彝	現代
「賓斯奇集」	賓斯奇	希眞等	商務
「空大鼓」	同上	不詳	不詳
復仇神	阿背	唐旭之	商務
散雅士	太戈爾	梅九	公民
春之循環	同上	瞿世英	商務
泰谷兒戲曲集	泰谷爾	朱枕新	泰東
謙屈拉	同上	吳致覺	商務
太戈爾戲曲集（一）	同上	瞿世英等	同上

太戈爾戲曲集（二	同上	高滋	同上
泰谷爾的苦行者	同上	方樂天	同上
沙恭達羅	迦梨陀娑	王維克	世界
『狂言十番』	佚名	周作人	北新
『兩條血痕』	武者小路實篤等	同上	開明
日本現代劇三種	山本有三等	田漢	東南
『洗衣老板與詩人』	金子洋文等	楊騷	南強
『圍着棺的人們』	秋田雨雀等	田漢	金屋
日本戲曲集	小本有三等	章克標	中華
一個青年的夢	武者小路實篤	魯迅	商務
『人的生活』	同上	李宗武	中華
武者小路實篤集	同上	周作人等	商務
妹妹	同上	周白棣	中華
愛慾	武者小路實篤	張克標	金屋
武者小路實篤戲曲集	同上	崔萬秋	中華
孤獨之魂	同上	同上	同上

『接吻』	同上	謝六逸	大江
『四人及其他』	同上	徐祖正等	南京
日本現代劇選	菊池寬	田漢	中華
菊池寬集	同上	章克標	開明
『戀愛病患者』	同上	劉大杰	北新
『藤十郎的戀』	同上	胡仲特	現代
菊池寬戲曲集	同上	黃九如	中華
『別宴』	華田一郎	張資平	時中
『壓迫』	同上	同上	新宇宙
出家及其弟子	倉田百三	孫百剛	創造社
『新的歷史戲曲集』	前田河廣一郎	陳勺水	樂華
『犧牲』	藤森成吉	沈端先	北新
『初春的風』	金子洋文	同上	大江
『骷髏的跳舞』	秋田雨雀	一切	開明
『最初歐羅巴之旗』	村山知義	袁殊	湖風
誰殺害了嬰孩	山本有三	張季純改譯	藝通社

根據筆者所知道的，或說已經出版了的，大致就是這些。自然，這其中已發表而未出版，或者已出版而筆者無從知道的，想來其數量也不在少數，總之，掛一漏萬，在所難免。以上這筆「流水賬」式的清單並不一定能吻合筆者在前面所提出的數量，原因是爲了節省篇幅；有的只提到集名，其中所包括的若干劇本，沒有一一列出，例如周作人的『狂言十番』吧，在前面，我們只列出了這個集名，其實，這個集子里總共有十篇戲呢。

我們需要實行有計劃的戲劇繙譯

從以上列出的劇名里仔細看過，的確有着不少的劇本是「複譯」的，那就是說，同一劇本有着幾個不同的版本，究其原因，無非是因爲戲劇繙譯工作者沒有計劃，沒有組織，所以造成了這種不健康的現象。蕭伯在他的序文里這樣寫着：……上海文化界，近來就有這樣一種現象，碰到一本值得介紹的書，大家就搶來譯，同時就會有三種以上譯本出版。因爲是爭先出版，譯時草率是難免的了；因爲讀者還是這一些，結果就搶得三敗俱傷。只是苦死了讀者，不知買那一本才好。這里的意思，倒並不是說反對重譯。已有譯本，覺得那譯本譯得不好，當然就有重譯必要。後譯的假使比前譯的并不見得有什麼可勝人之處，那種重譯，總覺得是可節省的浪費，無論從精力上和財力上來說。

當然這里還有說得不妥之處，因爲在翻譯時，大家都不知道這書是否有人在譯，等到知道某人也在譯時，自己也已經化了許多心血了，就把它印出來吧，也好讓化去了的心血不致白

費，這些都是很可能有的情形。這就不得不想到我們的繙譯工作者都還是各自爲政，一些也沒有來往似的；因此就沒法阻止大量精力和財力的浪費。但願這種只是現在暫時的現象。（序俞狄譯櫻桃園）

這段序文充分的說明了目前戲劇繙譯的混亂現象，造成這種不良現象的因素，顯然的是由於我們沒有健全的組織，或密切的聯繫，以致各自爲政的大量的化費了我們可以節省的精力與物力。基於此，今後我們實在不應該再這樣散漫的持續下去，我們應該組織起來，實行「計劃繙譯」，換句話說，我們要把節省下來的精力移注在目前應該介紹的作品上去。比方說，戲劇運動已經走盡了三十年的艱辛的歷程，然而像莎翁，易卜生的全集……，我們還沒有幾個的介紹過來；這，不能不說是我們的恥辱！

至於怎樣組織，恕我不是組訓專家，未便冒然提出具體辦法，但，簡單的意見，也不能不提供一些，比如，我們組織一個戲劇繙譯部隸屬於全國戲劇協會，聘請公正的專家主持其事，把我們應該介紹的西洋戲劇寶典，有計劃的介紹過來，繙譯工作的分配責成若干特約編譯担任之。在進行這一工作之前，必須先舉行一次登記手續，然後按照其興趣或研究分配工作，而且我們要求某一國的作品必須請由對於某一國的文字精通的繙譯工作者担任，此外，還有一個最重要的條件：就是必須對於他所繙譯的作品有深切的研究。但，這樣艱鉅的工作不是短時期可以完成的，所以經濟的來源確實是決定這一工作可否見諸實行的重要因素。因此，我們不得不

要求我們賢明的政府在經濟方面給我們一個合理的援助，以便使得繙譯工作者解決他們起碼的生活，而免造成工作未成身先死的悲劇！

另外，我們更要求出版家和我們通力合作，不要抱着三分文化七分商業的政策來廉價的收買我們的心血的結晶，甚而着眼於「銷場」問題拒絕接受，總之，我們深切的希望着彼此攜起手來共同完成這一國際文化的偉業。

假如國家的出版機構，能比一般商業性的出版家肯以更優厚條件接受出版，那我們更求之不得了。

抗戰前後戲劇繙譯之比較及其他

文壇上一向有一種偏見，那就是輕視繙譯，甚至於詛咒繙譯工作，胡風先生在其「繙譯工作與譯文」當中這樣寫着：「……他們說，我們應該讚頌『天才』，應該產生『偉大的作品』，繙譯只不過是拾他人底唾餘，沒有創作能力的傢伙才幹的不光彩的事情吧了……。不錯，一提到『偉大的作品』聽的人都會神往，產生這樣作品的『天才』底王冠也是誰都願意戴，誰都願意讚頌的。在這樣的大帽子下面，繙譯這玩意兒當然黯然失色了。不過，他們忘記了告訴我們要怎樣『天才』才能夠出現，而且還抹殺了一個小小的事實：在十幾年來的新文學發展史上稍稍有成績的作家沒有一個不受外國作家底影響，而且大多數還是通過也許並不完善的譯本。所以，他們底這種意見雖然不一定能夠產生出『天才』或『偉大的作品』，然而卻助長了拒絕繙

譯的風氣。這風氣投合了本來對外國作品底內容和形式都覺得陌生的讀者底惰性，也投合了在政治經濟上拚命開門但在文化上却拚命關門的半殖民地的現況。……」（見文藝筆談三二二頁）

雖然情形是如此惡劣，但，我們的繙譯工作者並沒有因爲一般人的卑視，而便動搖了他們的堅強意志，放棄了他們這一能滋養文化的；有着極大貢獻或意義的工作。

「……在貧瘠的文壇上，這一點努力並不算強大，這一點成績其實也是很小的，然而「搗亂家」立刻出現了。硬譯啦，重譯要不得啦，不應該複譯啦，等等。其實，這些大半是幾年前討伐繙譯的紳士們底老調，不過是由不同的嘴重說一次罷了。……但繙譯者却依然是前仆後繼地堅苦地繼續下去。……有時候工作被實際的生活苦難所摧殘，但一面掙扎，一面還是斷斷續續地繼續下去。被讀者冷視，被編輯者出版家拒絕，但也還是在自費出版或廉價出賣的艱難情況下繼續下去。情形一較好，投機家就出現了，預登廣告，搶先亂譯，但誠實的工作者還是除了靠自己底認真和進步讀者底眼力以外就毫無把握地繼續下去……。就靠了這些我們可以想像得到的暗室里的堅苦的工作，繙譯作品才在讀者社會里開拓它的領域，在今天才能夠爭到了一席的存在。（見三二五頁）

就憑着這種堅忍不拔的精神，從荆棘滿目的崎嶇上開拓了一條寬闊而平坦的路，滋養了瘠貧的文壇，教育並培植了許多讀者和一般作家。

在抗戰以前，戲劇創作可以說是一般專家的「專利品」，其他一般沒有吃過「洋麵包」的

作家們，很少有涉獵這一文藝形式的，由於各國名劇的介紹，使他們吸取了許多寶貴的寫劇知識或技巧，使他們不致因爲沒有滋養品而想擠出「牛奶」來的痛苦。於是，逐漸的培植了不少的新的劇作家。但，無論如何，我們的戲劇創作方面，無論在質與量上都不如繙譯作品來得好或多。此外，由於戰前，我們的戲劇尙沒有走入職業化之路，而上演的機會較少，特別是多幕劇，這原因多少也限制了創作的質與量的發展。然而，它在民族解放的戰線上，的確盡了它最光榮的戰鬥使命。這，確實不可抹殺的事實。

抗戰發生以來，無疑的，創作是多於繙譯作品的。一九三八年只出版了四册，此後，出版的也不過就是這些，比如李嘉的天上人間，蕭三譯的新木馬計，馮門教授，羅吟圃譯的日內瓦，滿濤俞荻譯的櫻桃園，焦菊隱譯的櫻桃園，安魂曲，馮亦代譯的天之驕子，曹禺譯的羅米歐與茱麗葉，曹未風譯的莎士比亞全集之一部份，北鷗譯的安哪克列尼娜，外事局譯的前線，其他如商務出版的造謠社會，蘇瓦洛夫元帥，中蘇文化發表過的俄羅斯的人們，以及某政治部出版的蘇瓦洛夫，李束絲，纍白音，麗尼，李麗水，潘子農，筆者所譯的蘇維羅夫將軍，上海方面出版的閨怨，祖國，貴族之家，……充其量也到不了一百種，甚至連五十種都沒有。有些人也許認爲我們對於戲劇繙譯工作太不努力以致沒有像以前那樣較大的收穫，其實，這種見解完全是皮相的看法，要知道，抗戰期間因爲非創作不能更直接的服務於抗戰，而同時因爲過去繙譯的成果教育了不少的作家，從而在抗戰期間運用他們寫劇技巧着重於創作的活動，這種現象

自屬必然，翻譯作品不如創作量來得多，任此時此地，不但是必然的，而且也是應該的。但，這並不是說，我們在此時此地就應該放棄了這一工作，至少我們應該有個選擇，有個計劃，不能再像以前那樣浪費我們的精力與物力了！

單就蘇維羅夫將軍來說吧，已經出版了的就有四五種之多，而沒有找到出路，或正在找出版機會的尙大有人在，這原因，當然是由於我們沒有計劃，沒有密切的聯繫所造成的。

潘子農先生曾經寫信給我說，「……我們擬將我們譯的蘇瓦洛夫聯合起來共同出版，藉此爲翻譯界開一新紀元……免去搶譯之風。……我們知道你已經譯完了這篇作品……」。但，我們的合作並不能消滅搶譯之風，因爲我們少數的幾個人是不能轉移這種風氣的，所以，我們必須有個合理而健全的組織。

讀者也許看過曹未風先生在掃蕩報副刊發表的「我怎樣翻譯莎士比亞全集」。那篇文章足以解說翻譯工作者的痛苦，而同時也可以證實翻譯工作者的毅力。

原文主要的意義是這樣的；他開始翻譯莎翁全集迄今已有十二年，他爲了生活，曾經託人到處去找出路，但，接二連三的碰了壁，然而他從來沒有因爲這種打擊削弱了他完成這一艱鉅工作的熱情和決心。因而，終於找到了認識貨色的出版家，得以使他多年的心血陳展於讀者之前了。

老實說：翻譯戲劇不單影響了我們的作家，而且在「劇本荒」的聲浪中也補救了我們創作

上的貧乏。

例如戰前上演次數最多，改譯最爲成功的少奶奶的扇子（洪深改譯），和梅萝香（顧仲彝改譯），以及陳治策改譯的啞妻，欽差大臣，和焦菊隱改譯的女店主，都爲我們的新演劇生色不少。

在抗戰期中，陳白塵、宋之的改編的民族萬歲，馬彥祥的古城的怒吼，夏衍改編的復活，……都是不可多得的佳作。

總之，戲劇繙譯工作對於戲運動是有着極大幫助的，我們希望弄戲劇繙譯的朋友們今後更要百倍的努力持續下去，再接再厲的開拓滋養戲劇的源泉，助長中國新演劇運動的急劇的發展！

然而，我們不要忘記，我們必須實行計劃的戲劇繙譯，不可再散漫的各自爲政的幹下去了！

三十三年戲劇節於吐氣廬